

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Topografia DIY na Baía de São Francisco (1945-1965)
Do Surgimento da Cultura Activista às Práticas Artísticas em
Painterland no Vórtice de Jay DeFeo

Rita Andreia Bernardes de Almeida Barreira

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando António Batista Pereira e pela Prof.^a

Doutora Cristina Pratas Cruzeiro

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Rita Andreia Bernardes Almeida Barreira, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Topografia DIY na Baía de São Francisco (1945-1965) Do Surgimento da Cultura Activista às Práticas Artísticas em Painterland no Vórtice de Jay DeFeo”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

A handwritten signature in black ink, reading "Rita Barreira". The signature is fluid and cursive, with the first name "Rita" and the last name "Barreira" clearly distinguishable.

Lisboa, 31 de Outubro de 2018

RESUMO

A “Topografia DIY na Baía de São Francisco (1945-1965): Do Surgimento da Cultura Activista às Práticas Artísticas em Painterland no Vórtice de Jay DeFeo” pretende cumprir o mapeamento crítico das galerias cooperativas, comunas e espaços alternativos na cidade de São Francisco no pós-guerra. Numa primeira fase avançamos com as legendas de interpretação do mapa em desenho, construindo nesse sentido o primeiro Capítulo para o efeito. A Tradição Regional de Organização Artística e Política em São Francisco pretende fixar as premissas para o desenvolvimento do argumento em dissertação. Na conferência integrada do estado da arte sobre as galerias cooperativas, comunas e espaços alternativos em questão, assim como a exegese estética do grupo de artistas que as/os constituiu, debatemos na primeira parte do capítulo, “A Imaginação da Cidade” dois princípios constantes na literatura sobre o tópico.

O primeiro ancora-se na ideia de isolamento geográfico ou síndrome da periferia do mercado da arte em São Francisco, Califórnia. O segundo emerge a partir da iconografia do artista rebelde vivente do enquadramento cultural da Beat Generation. O debate demonstra alguns problemas e fragilidades destes princípios como causas absolutas do fenómeno que pretendemos mapear, a saber, a confirmação de um mercado de arte emergente a Oeste com as mesmas lógicas e valências de Este, Nova Iorque; a dissonância da imaginação cultural Beat com a materialidade levantada no grupo de artistas em questão. Para a resolução de contradições e incongruências levantadas nestes princípios, exploramos a elasticidade conceptual e cultural do conceito de boémia. Esta passará a cuidar a escultura estética da comunidade artística enquadrada na nossa baliza de análise. Perante a necessidade de fixar a boémia artística fora da imaginação da cidade, mergulhamos num retorno histórico às fundações da mesma em São Francisco no sentido de pontuar as suas tradições políticas e sequentemente relacioná-las com as artísticas. Através de um percurso cronológico com indicadores materiais que seguem desde a pulsão comunal na geografia californiana, aos sindicatos de trabalhadores e artistas, às políticas New Deal, ao Federal Art Project com a sistematização da arte pública, é-nos permitido propor uma marca regional na qual o artista não é espectador (flâneur) da cidade, mas sim participante. Recorremos ao filósofo Kenneth Rexroth para sintetizar a estética culminada no pós-guerra que conduz sincrética o artista-participante com o cosmopolitismo próprio e fundacional de São Francisco. A ética prática da boémia reposiciona-se no lugar da imaginação da

boémia (Beat Generation) conferindo um sentido último à segunda parte do primeiro capítulo “A Matéria da Cidade”.

Após este cume e reunidas as legendas do mapa, seguimos para o segundo Capítulo “De North Beach a Fillmore Street: Colectivismo, Galerias Cooperativas, Espaços Auto-organizados e Cultura DIY”. Aqui sinalizamos os espaços recursivos em concreto na cidade, debatendo simultaneamente a sua performatividade urbana e os objectos artísticos num jogo de relação e vitalização mútua. Conectamos a materialidade do circuito sinalizado com a metafísica da boémia integrando-a no paradigma do “parasitismo” proposto por Rexroth. Este exercício envia-nos em concreto para a hipótese de um mercado próprio que concluímos dever ser analisado enquanto proposta afirmativa e alternativa ao mercado comercial da arte paralelamente emergente no pós-guerra. Na consubstanciação da hipótese, revemos a sua performatividade no espectro do activismo e colectivismo artístico, dos espaços alternativos e auto-organizados submetidos ao campo abrangente e maior da cultura DIY (Do It Yourself).

A propósito do balanço estético do circuito topografado, é evidente uma simbiose entre boémia, mercado e prática artística que revelam a persistência moderna do objecto artístico e a simultânea desmaterialização contemporânea. Esta simbiose é encapsulada nos códigos comunais o que produz para além da performatividade urbana natural à boémia, uma intencionalidade artística auto-reflexiva reflexa nas práticas, nos espaços e objectos.

Com a topografia DIY fixada, podemos por fim seguir para o último estágio da dissertação: Práticas Artísticas em *Painterland* no Vórtice de Jay DeFeo. Submetemos ao fecho do argumento, um exercício de aprofundamento da materialidade dos objectos e processos artísticos num estudo de caso do trabalho da artista Jay DeFeo (1929-1989). De forma conveniente, a sua linguagem é fundamentalmente o Expressionismo abstracto o que nos vai permitir explorar as expansões, derivações e migrações técnicas próprias da comunidade onde se insere, conectando-as de igual modo com a performatividade urbana em que participa como membro da comunidade artística de São Francisco no pós-guerra.

Palavras-Chave:

DIY; São Francisco; Activismo; Boémia; Jay DeFeo.

ABSTRACT

This thesis aims to critically map the cooperative galleries, communes and alternative spaces of Post-war San Francisco. I start by introducing the keys for interpreting this topography in the first chapter “The Regional Tradition of Artistic and Political Organization in San Francisco.” In this chapter I establish the propositions of the argument I develop in the thesis. I start by laying out the state of the art of the research on cooperative galleries, communes and alternative spaces address in the thesis, and examining the aesthetics of the groups of artists that constituted them. Next, in the first part of the chapter titled “The Imagination of the City” I discuss two main topics present in the literature on this topic. The first is the notion of the geographical isolation, or the syndrome of the periphery of the art market in San Francisco. The second is the iconography of the artist as rebel, in the context of the *Beat Generation*. In this discussion I show some problems that arise when taking these two variables as absolute causes of the phenomenon I analyze. Namely, to adopt the facets and characteristics of the art market in the East, New York, to analyze the creation of an art market in the West; and the dissonance between the *Beat* cultural imagination and the materiality of the group of artists discussed in this dissertation. In order to solve these contradictions and incongruences I explore the conceptual and cultural elasticity of the concept of the bohemia, a concept that I use to draw the aesthetic sculpture of the artistic community here discussed. In order to structure the artistic bohemia outside of the imagination of the city, I dive into the historical past of San Francisco to point out its political traditions and, accordingly, relate them with the artistic traditions. Following a chronological course from the communal impulse in the Californian geography, to the Unions of workers and artists; to the New Deal policies and the Federal Art Project with its systematization of public art, I establish a regional mark in which the artist is not a *flaneur* of the city, but a participant member of it. I draw on the philosopher Kenneth Rexroth to define the Post War aesthetics that connects the artist-as-participant with San Francisco’s unique and foundational cosmopolitanism. The imagination of the bohemia (*Beat Generation*) is thus replaced by practical ethics of the bohemia in the second part of the first chapter, titled “The matter of the City”.

After collecting the keys to interpret this map, I follow to the second chapter, “From North Beach to Fillmore Street: Collectivism, Cooperative Galleries; Self-Organized Spaces and DIY Culture.” In this chapter I draw a picture of the art system marked by this community. I point out

the particular recursive spaces of the city discussing their performative agency, and the artistic objects in mutual interrelation and vitalization. I relate the materiality of this circuit with the metaphysics of the bohemia, integrating it in the paradigm of parasitism, put forward by Rexroth. This exercise presents us with the proposition of an art market particular to San Francisco which I argue should be analyzed as an affirmative proposition of an alternative to the commercial art market being created during the same Post-war period. In order to fundament this argument, I reread the performativity of this artistic community within the frames of activism and artistic collectivism, and of the alternative and self-organized spaces, submitting them to the larger field of DIY (Do It Yourself) culture. Next, I show that there is a symbioses between bohemia, market and artistic practice, revealing the modern persistence of the artistic object and the simultaneous contemporary dematerialization. This symbiosis is encapsulated within the codes of communalism, originating the urban performativity, natural to the bohemia, and an artistic self-reflexive intentionality in the practices, spaces and objects.

Finally, and having drawn this map and created the topography of DIY in San Francisco, I follow to the last chapter: “Artistic Practices in *Painterland* in Jay DeFeo’s vortex”. In this chapter, I close my argument with a case study of Jay DeFeo’s (1929-1989) work, as an in-depth analysis of the materiality of artistic objects and processes. DeFeo’s fundamental working language is Abstract Expressionism, which allows us to explore the expansions, derivations and technical migrations among the community where her work is placed, while also connecting them with the urban performativity in which DeFeo takes part as member of the artistic community of Post-war San Francisco.

Keywords:

DIY; San Francisco; Activism; Bohemia; Jay DeFeo.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira e Professora Doutora Cristina Pratas Cruzeiro a liberdade e confiança que me conferiram assim como a condução atenta e rigorosa quando necessário. Destaco a total disponibilidade demonstrada nos diferentes estágios da investigação e escrita da tese. Agradeço também a bibliografia recomendada e as aulas de história de arte com ambos. Gostaria de agradecer ao corpo docente do mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte e à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa por viabilizar a preciosa comunhão entre a investigação teórica e a prática artística que encontra maiores vantagens nesta instituição, sendo o meu voto principal que assim continue para o futuro. Agradeço ao Nuno Marques e à Inês Dias pelas chaves das bibliotecas de Umea Universitet e da University of Califórnia Los Angeles, UCLA, que foram absolutas na reunião de documentos e bibliografia para a tese. Agradeço à Inês Dias por me ter acolhido um mês e meio nos Estados Unidos da América, na sua casa em LA, literalmente nas traseiras de La Cienega, e a norte, São Francisco, a duas colinas de Fillmore Street, pontos geográficos fundamentais na presente dissertação e que me (a) determinaram do princípio até ao fim. De novo ao Nuno, por pagarmos propinas, casas, gatos, carros, roupa de verão e de inverno juntos e ainda conseguirmos acreditar na poesia depois de tudo. Dedico parte do meu esforço à Lurdes, Patrícia, Sofia e Ritinha. Também às que já foram. Agradeço a quem esperou e foi perguntando pela dissertação e por nós. A quem me ajudou a pensar: a Rita, a Rute, o Rui Lopo e Tita. A quem me ajudou a organizar: Duarte Braga, Levindo Diniz Carvalho, Carlos Pio, Gonçalo Ferreira, Inês, Tita e Nuno. Às ametistas da Anne. Ao Alexander Romgard e à Sara Edstrom pelo apoio e companhia.

Ao conforto e amizade da Alex, Kelzo e Leonor, à supra-incondicionalidade da Cátia e Vítor, à Carlinha também. Ao carinho da Sandra Pereira, Carlos Pio, Davide, Dudu, Carlitos, Gonçalito, Vera e Paulo, Rosário e Armindo. À Maria Tsukamoto e Davide Omer. À Dora e Carolina que estiveram comigo todos os dias na conclusão do processo.

Outubro de 2018

Índice

Introdução -----	1
Capítulo I	
A Tradição Regional de Organização Artística e Política em São Francisco -----	7
1.1 A Imaginação da Cidade -----	7
1.2 A Matéria da cidade -----	26
Capítulo II	
De North Beach a Filmore Street: Colectivismo, Galerias cooperativas, espaços auto-organizados e estratégias DIY -----	48
Capítulo III	
Práticas artísticas em Painterland no Vórtice de Jay DeFeo -----	82
Conclusão -----	106

Introdução

Em 1961, recém chegado de um México que lhe prometia mais Sul, o artista Bruce Conner (1933-2008) então residente em São Francisco, Califórnia, envia para Nova Iorque duas *assemblages* a propósito da exposição *The Art of the Assemblage* a realizar-se no MoMa (Museum of Modern Art), organizada por William Seitz. *Deadly Nightshade* (1960) e *SuperHuman Devotion* (1959) seguem de São Francisco para Nova Iorque, a primeira para se cumprir na exposição de Seitz, a segunda com a intenção de uma exposição individual ao cuidado da galeria Charles Allan que então representava Bruce Conner. Ambas foram estruturalmente danificadas no percurso. O seguro cobriu ambas as peças contrariando a vontade de reconstrução proposta pelo artista que se viu impotente face à escolha do colecionador/proprietário da peça— Arthur Neuman— em recolher o dinheiro em vez de a recuperar. Também o museu ou Seitz não exigiram ou fizeram especial pressão junto ao proprietário noutro sentido que não a colecta do seguro.

Embora William Seitz tenha eficazmente substituído *Deadly Nightshade* por outra assemblage de Conner, disponível na galeria Charles Allan em Nova Iorque —*The Temptation of Saint Barney Google* (1959) — no dia da inauguração, Conner reconstruiu a assemblage *SuperHuman Devotion* com o seu amigo nova-iorquino e também artista Ray Johnson (1923-1995) e levou-a consigo para a festa num óbvio manifesto para a incluir na exposição em curso; foi obviamente impedido pelos guardas do museu, primeiro porque só peças identificadas e autorizadas poderiam dar entrada, depois porque o artista se esqueceu, acrescentando mais drama à acção improvisada, do seu convite especial para o dia de abertura. Depois de o identificarem como artista participante mas ainda assim impedindo a entrada de uma peça não identificada, os guardas viram-se perante um Bruce Conner indeciso entre participar ou não na inauguração, dilema resolvido quando decide deposita a sua *assemblage* fora das linhas do museu, na Midtown Manhattan, o bairro que encaixa o MoMa, entrando por fim na festa de inauguração com o seu amigo. À saída, voltaram a pegar na peça e levaram-na na viagem de barco para Staten Island onde a finalizaram no último estágio deste ritual semi- encenado e improvisado atirando-a solenemente [especulamos] para o rio (Aukeman, 2016, p. 112).

Esta anedota real ou happening, conforme interpretação, oferece-nos a desconcertação necessária para o exercício que pretendemos fixar na dissertação. O nosso argumento desenha-se a partir da ideia de que a arte e os artistas em São Francisco sistematizaram um circuito com características e estratégias suficientes para o situarmos no espectro da cultura activista da cidade. Deve ser apontado como um ensaio intencional de um sistema ou rede alternativa ao crescendo mercado da

arte comercial do pós-guerra norte-americano. As instâncias formais deste sistema alinham-se com o que hoje entendemos como colectivos artísticos, auto-organização, comunas e espaços não convencionais de exposição embalados pelas práticas DIY, Do It Yourself. Os códigos e a geografia da topografia a que nos propusemos desenhar com este sistema são essencialmente comunitários, familiares, domésticos, o que nos faz atender às questões regionais e contextuais. Em tensão, a clara evidência do rompimento comunitário através da necessidade e urgência da contaminação-comunicação dos objectos e práticas artísticas, da comunidade para o mundo, do local para o global. Assim, do Oeste, São Francisco em Nova Iorque, já numa quase plenitude do crescendo mercado de arte global, a *assemblage* de Conner à porta do MoMa conduz-nos ao primeiro capítulo que pretende conferir as inferências do mercado da arte institucional e comercial com o meio artístico californiano. A primeira parte acordada como *A Tradição Regional de Organização Artística e Política em São Francisco* tem como objectivo determinar o contexto social do pós-guerra em diálogo com os contornos estéticos do sistema ou mercado da arte na cidade, na qual Bruce Conner emerge aqui a título de figura. Dos espaços não convencionais de exposições, cafés e bares ou galerias cooperativas, emergem outras e outros artistas como Jay DeFeo (1929-1989), Joan Brown (1938-1990), Patricia Jordan (1937-1989), Diane DiPrima (1934), Deborah Remington (1930-2010), Bernice Bing (1936-1998), Sónia Gechtoff (1926-2018), Wally Hedrick (1928-2003), Manuel Neri (1930), David Simpson (1928), Hayward King (1928-1990), Wallace Berman (1926-1976), Roy DeForest (1930- 2007), Jess Collins (1923-2004), Robert Duncan (1919-1988), Stan Brakhage (1933-2003) ou Larry Jordan (1934); perpetuando-se numa lista extensa de artistas californianas/os que encontraram uma voz outra díspar das estratégias expositivas quer das galerias modernas, quer dos espaços institucionais.

Partimos de um estado da arte cuja narrativa dominante se enquadra numa insistente relação polar destas estratégias díspares das do mercado emergente em Nova Iorque, então submetido ao sistema da galeria, museus, crítica, coleccionadores e leilões em passagem para as bienais, feiras e parcerias internacionais. É recorrente a ideia de que este circuito se constitui por uma estética DIY face a uma ausência de mercado comercial e institucional reiterada pela aura do artista rebelde, aqui ampliada na figura do *beatnik*. *Da Imaginação da Cidade* pretende, como primeira parte do capítulo, debater a imaginação ou iconografia fixada neste grupo múltiplo de artistas que se organiza fundamentalmente em torno destes dois princípios anunciados: a ausência de mercado da arte e a figura *Beat* indexa a este grupo de artistas. O debate visa uma desconstrução destas premissas constantes com maior ou menor grau assumidas na literatura sobre o tópico a partir dos historiadores e ensaístas Richard Cándida Smith, Susan Landauer, Anastacia Aukeman, Rebecca

Solnit, Peter Selz , Thomas Albright ou Bill Berkson, entre outras e outros. Pretende-se através do debate e desconstrução diluir o sintoma de polaridade entre Nova Iorque— supostamente o centro emergente do mercado de arte do pós-guerra— e Califórnia, no qual a ausência deste mercado tem sido enviada como a principal causa do sistema ensaiado por esta comunidade de artistas. Como resultado do debate, prosseguimos para a constituição de uma nova premissa que se organize e responda a partir das condições históricas da cidade, e não por um exercício comparativo entre centro e periferia do mercado de arte. A segunda parte do capítulo, *A Matéria da Cidade*, levanta a causalidade entre as tradições políticas e artísticas fundacionais de São Francisco e a futura emergência da comunidade artística em foco a partir do pós-guerra. Na progressão do levantamento da matéria deparamo-nos também com a causalidade da imaginação que tentámos diluir, deste modo, a boémia artística como tradição regional da cidade adquire indicadores formais que facilmente se religam às estratégias DIY indiciadas para o período em questão. Por outro lado, e seguindo T.J. Clark quando nos sugere a compreensão política das forças da boémia moderna a propósito da Revolução Francesa, pretendemos isolar a intencionalidade activista da mesma em São Francisco de forma a que possamos entender a boémia artística no pós-guerra alinhada regionalmente com a tradição de luta e resistência política na cidade.

A preocupação final deste capítulo prende-se na actualização desta tradição manifesta na comunidade em caso de estudo na dissertação, recorrendo para o efeito a um dos filósofos e disseminadores culturais do que entendemos ser a estética dominante da cidade à época. Kenneth Rexroth, assiste-nos aqui numa tendência sincrética entre política, filosofia e arte que se revela essencialmente numa prática comunitária, processual e crítica, difícil de fixar e sistematizar numa face teórica afirmativa e estanque. São Francisco no pós-guerra inscreve-se numa complexidade material que não se determina apenas na iconografia repetida da rebeldia, da bomba nuclear, a expressão individual face à massificação da cultura. Rexroth como membro activo e intelectual da comunidade que desenhámos, permite-nos pensar nas preposições afirmativas e não exclusivamente reactivas, como o projecto de colectivo, a crítica e a arte como um elemento de transformação social. A arte como coisa pública em cenário urbano, a ecologia da comunidade e as questões ambientais emergem como o centro de uma ética alternativa à sociedade de consumo, algo que de resto já fazia parte da história da cidade desde o princípio do século XX. O que reforça a ideia de uma resposta regional que visava ainda uma contaminação ou aplicação global. O filósofo avança com o paradigma do “parasitismo” que ecoa e actualiza a consciência da alteridade local da cidade — na tradição material tanto cosmopolita como activista da mesma— em relação a um corpo maior

do qual não se separa, o resto do mundo, de acordo com a ideia de ecologia local-global ou princípio da interdependência das coisas.

Após o debate da imaginação *Beat* e o levantamento das condições materiais e filosóficas da boémia ou comunidade de São Francisco, o segundo capítulo, *De North Beach a Fillmore Street: Colectivismo, Galerias Cooperativas, Espaços Auto-organizados e Cultura DIY*, perpetua-se na lógica da actualização do circuito artístico na cidade. A cultura enforma os fenómenos artísticos em jogo, sendo que a primeira parte do capítulo tem como objectivo indiciar na circulação da boémia nos bares e nos cafés como a formação primeira de um sistema de arte próprio. Do mesmo modo, da cultura política e sindical da auto-publicação indiciamos o seu transbordo para o determinante meio artístico e literário das *zines*, revistas e panfletos. Na mesma instância cultural, recorremos ao Jazz não para dialogar formalmente com o Expressionismo Abstracto em voga na cidade, mas para contextualizar o tom e tecido da boémia ou comunidade com uma vibração *Lo-fi* que embora manifesta pública, é encriptada na linguagem comunal. Os espaços de música Jazz são também os primeiros espaços de exposições auto-organizadas pelos artistas. Dos bares para as galerias, ou de North Beach para a simbólica Fillmore Street na designada parte da cidade, Western Addition, deparamo-nos com o que entendemos já serem as primeiras representações intencionais desta boémia, materializadas por sua vez nas comunas, galerias cooperativas e colectivos artísticos. A segunda parte do segundo capítulo instituída a partir de Fillmore Street, pode ser designada como o auto-reconhecimento da comunidade enquanto tal, numa fase de meta-boémia, com uma preocupação na expressão e demonstração pública do sistema comunitário subjacente a uma intencionalidade artística. As comunas Ghost House e Painterland encontram-se com as galerias Ubu King, Six, East&West, Spatsa, Dilexi, Batman, Semina Gallery e com os colectivos Semina ou Rat Bastard Protective Association, num período entendido entre os anos 50 até sensivelmente 1965. Ao levantarmos estes espaços temos finalmente a oportunidade de especificar as estratégias de organização que sedimentam a estética e filosofia sincrética em voga na cidade e que, simultaneamente, nos fazem avançar com segurança para uma revisão que viabiliza estes espaços de acordo com as lógicas contemporâneas do DIY, colectivismo e das galerias cooperativas com o debate indexo de sistema alternativo (ou não), recorrendo por isso a investigadoras/es e historiadoras/es como a Julie Ault, Sarah Lowdes, Amy Spencer, Gabriele Deterrer, Anastacia Aukeman, Blake Stimson e Gregory Sholette ou Allan Moore. Neste diagnóstico, encontramos porém a insistência moderna do objecto de arte, que ora se contrai na sua unicidade, ora se expande em instalações espaciais ou na própria desmaterialização através de happenings, performances ou jogos. Esta dualidade conduz-nos por sua vez a pensar este momento histórico como um paradigma

conceptual inscrito entre a modernidade e contemporaneidade, assistindo-nos por essa razão com as investigadoras e historiadoras de arte Cristina Pratas Cruzeiro e Claire Bishop.

Por este paradigma ser tão insistente na constituição do sistema de arte ensaiado em São Francisco, quisemos concluir com um estudo de caso da comuna Painterland situada no 2322 Fillmore Street, numa incidência particular da produção artística de Jay DeFeo cuja linguagem dominante se enquadra no Expressionismo Abstracto em diálogo com a *assemblage*, as colagens e a fotografia. Demonstra de igual modo e de forma efectiva, o reverso objectual da estética sincrética debatida nos primeiros capítulos. *As Práticas artísticas em Painterland no vórtice de Jay DeFeo*, como último capítulo pretende por isso debater um estudo de caso das condições e hipótese debatidas previamente, operando como uma conclusão às mesmas. A inferência espacial e comunal de Painterland na produção dos objectos artísticos, e em concreto na escultura *The Rose* (1958-1966) é derivada transversalmente dos principais pontos anunciados durante a dissertação mas desta vez com a oportunidade de demonstração formal na criação artística em si. A evidência de uma preocupação crítica com o lugar que o artista habita emerge na produção de Jay DeFeo. A cidade urbana toma lugar de relação e representação, na mesma medida de elementos naturais como as montanhas ou o mar; os recursos estratégicos eram múltiplos e livres de constrangimentos prescritos, seguindo desde o óleo ou grafite em tela até à inclusão de madeira, areia ou outros objectos de conveniência à construção do objecto artístico em curso. A auto-reflexão individual tomava espaço na obra a par da auto-reflexão comunitária. Da religação à tribo regional, emerge ainda a mesma intenção última dos seus pares: o envio da mensagem ou dádiva para o plano global, universal, diremos mesmo, e de acordo com a estética filosófica da comunidade assinalada, a comunicação cósmica da pequena ecologia da artista, da obra e da tribo.

Pretendemos com esta dissertação contribuir para o estado da arte em curso sobre o tópico específico deste grupo de artistas na história da arte no eixo de algumas dimensões: no enquadramento regional da arte estado-unidense no espectro da cultura independente; na sistematização da mesma com esta pequena contribuição em língua portuguesa sobre artistas, investigadoras/es e documentos reunidos em tese; e para a caracterização de uma comunidade que indicia motivos fundamentais na história da arte do século XX e XIX. O activismo político, poético e ambiental; a performance da/o artista na cidade; a reclamação do lugar por via da obra de arte ou acção da/o artista; o hibridismo dos meios e dos materiais na construção do objecto; a auto-organização e auto-suficiência; a auto-reflexão do artista no mercado da arte; a cooperação entre pares na constituição de uma rede de trabalho; o domínio dos meios, da difusão e distribuição da arte no mercado assim como a evidência da tecnologia em curso na obra de arte são enunciados

desta comunidade de São Francisco no pós-guerra, que por sua vez se somam em dois conceitos artísticos absolutos nos nossos dias: prática e processo.

Os recursos em jogo na dissertação são múltiplos: testemunhos das/os artistas indirectos ou directos em arquivo escrito, vídeo e audio no Getty Institute, nos Archives of American Art, no The Smithsonian Institution ou em Shaping San Francisco Digital Archive; nos documentários de Mary Kerr, *San Francisco Wild History Groove* (2011), *The Beach* (1995) e *Venice West and the LA Scene* (2011), assim como a oportunidade fundamental de acesso à biblioteca da University of California Los Angeles (UCLA) para os livros especializados em arte californiana que regeram a investigação e foram a base e fonte para eventuais derivações ou argumentos originais. Importa ainda sublinhar na investigação a relação de proximidade com a matéria da tese nascente no contacto directo com as obras de arte, as instituições que as acolhem, com as galerias que representam alguns artistas em jogo na tese, em particular a Michael Kohn Gallery em Los Angeles (LA). Importa de igual modo a geografia assimilada como parte desta viagem entre LA, La Cienega e São Francisco, Fillmore Street, numa Califórnia longínqua das minhas raízes europeias mas também da minha imaginação europeia sobre este território, representando uma perturbação incisiva no modo como percebia e organizava o meu conhecimento fora da minha realidade tangente sobre este tópico. Este exercício académico permitiu-me por sua via experimentar — e não entender na abstracção — outra cultura e outra forma de pensar e organizar as categorias do mundo. Permitiu-me ainda, e com maior proveito no meu desenvolvimento intelectual, posicionar-me num campo específico de investigação com as leituras fundamentais sobre os tópicos em cima anunciados que são neste momento grande parte do meu interesse artístico e académico.

Capítulo I - A Tradição Regional de Organização Artística e Política em São Francisco

1.1 A Imaginação da Cidade

A topografia artística de São Francisco no pós-guerra é recorrentemente organizada a partir da premissa, assunção, imagética e iconografia do movimento cultural conhecido por *Beat Generation* associado a um fenómeno de contracultura e boémia. A contra-cultura e ausência de mercado realizam-se como causas do sistema de arte da cidade no pós-guerra e contaminam de forma imediata o tronco de artistas que o ensaiou, por sua vez *figurado* entre artistas e poetas (sem distinção ocasional) como Jess Collins, Robert Duncan, Jay DeFeo, Joan Brown, Sonia Gechtoff, Bruce Conner, Michael McClure (1932), Wallace Berman, George Herms ou Wally Hedrick entre muitas outras gravitações representativas. Esta imaginação e iconografia confere o enquadramento sócio-cultural da arte produzida no pós-guerra de São Francisco cobrindo a profusão e maturação do Expressionismo Abstracto e Figurativismo californiano até à emergência da colagem, *assemblage*, fotografia e vídeo a partir da segunda metade da década de 50.

A estética contra-cultural é uma garantia e selo adquirida por repetição à arte produzida na Califórnia do pós-guerra, é um recurso distintivo que situa a região nas lógicas antípodas do modelo de mercado Nova Iorquino. Emergente nos anos 40 e fluente no início dos anos 60, dispõe-se múltiplo para o mundo global com o circuito comercial assente no modelo moderno de galerias, críticos, colecionadores e curadores, museus e bienais internacionais¹. O sistema intrincado de influencia visível neste modelo moderno, sofreu uma actualização neo-liberal com o balanço de Nova Iorque apontado. A especulação da potência simbólica social da obra de arte radicalizou-se num mercado de valores global, com um discurso canónico e autoritário de uma elite mundial auto-confirmada pelo valor simbólico— conferido no mercado — da obra de arte. Historiadores de arte californiana, como Richard Cândida Smith, Susan Landauer ou Peter Selz, directa ou indirectamente, foram marcando as propriedades formais da produção artística do pós-guerra a

¹ A este respeito verifique-se Deirdre Robson (1980) que estabelece o difícil preâmbulo do estabelecimento da Escola de Nova Iorque no mercado comercial da arte e descreve a progressão paulatina até 1955 quando as colecções de arte americana começam finalmente a constar das prioridades do MoMa em Nova Iorque. Já no que concerne à animação comercial consensual do mercado de colecionadores- galerias- crítica- museus, verifique-se Peter Plagens (2006) no qual o artista e crítico é peremptório nas mudanças operadas dos anos 50 para os 60, e bastante gráfico no que as mesmas significaram no mercado: para Willem De Kooning (1904-1997) e Jackson Pollock (1912-1956) que vendiam pouco ou nada nos anos 40 e meados de 50, encontramos o conforto (bastante considerável) de Robert Rauschenberg (1925-2008) ou Jaspers Johns (1930) que no início dos anos 60 viam as suas peças num retorno financeiro próprio de um mercado já marcado por uma propriedade comercial especulativa fundamental que nos chega até hoje no mundo da arte.

partir da ideia polarmente negativa de ausência de mercado na região. Desvio, fuga, dissidência, utopia, liberdade: a arte californiana do pós-guerra foi-se munindo de um léxico que se mantém a partir da imaginação e mitologia para a matéria. Já quando nos dirigimos à matéria, as distinções formais de uma arte regional não aferem por si nem o isolamento geográfico nem a ausência de mercado como iremos verificar. As tradições regionais e as condições históricas do estado da Califórnia e em particular as de São Francisco são determinantes e consensuais no âmbito da exegese da arte produzida no pós-guerra, mas não se valem a partir de uma imaginação contracultural. Esta é fundamentalmente mantida para a valência regional consumada numa arte autóctone que serve a instituição de uma vanguarda defendida por alguns críticos e historiadores— entre outros, os supra citados— e sistematizada a partir de 1955 com a arte experimental, pós-expressionista abstracta, que emerge tanto a Norte como a Sul da Califórnia. O argumento regional provoca uma circularidade argumentativa, pois justifica-se com o recurso ao enquadramento iconográfico *Beat* e à ausência de mercado, sem a marcação material conveniente. Tanto uma premissa como outra livremente associadas levantam problemas mediante algumas evidências.

Os artistas de São Francisco do pós-guerra foram expostos ao mercado comercial da arte, ao contrário das teses de ausência de mercado. Existiu uma triangulação relacional entre Nova-Iorque, São Francisco e LA (Los Angeles) que resultou num impacto do modelo dominante a oeste. O anúncio da nova arte americana, o Expressionismo Abstracto, cuja recepção se dá em São Francisco de uma forma sistemática a partir de 1945², para se distribuir e sedimentar em LA a partir de 1955, viabilizou um modelo comercial que absorvia a arte californiana com colecionadores, críticos,

² É sabido que não foi a arte expressionista abstracta que fez viver o mercado dominante em vigor nos anos 60 na Califórnia, mas terá tido um papel crucial no seu desbloqueamento. Manteve-se um diálogo iniciado entre Este e Oeste durante a década de 40, mais concretamente entre São Francisco e Nova Iorque no estabelecimento da arte estado-unidense como vanguarda ocidental. Para o efeito, a recepção institucional foi determinante: San Francisco Museum of Modern Arts dirigido por Grace Morley (1900-1985) que por sua vez contrata Douglas MacAgy (1913-1973) em 1941 como curador assistente. Por consequência Jermaine MacAgy (1914-1964), sua esposa (aluna do museólogo Paul Sachs cujas influências são evidentes na direção educativa e pedagógica da sua curadoria) acompanhou-o para São Francisco ocupando lugar semelhante no Califórnia Palace of Honor. Tanto um como o outro trouxeram consigo o interesse enérgico na arte americana que estava a ser avançada então como o novo espectro modernista. O impulso de Grace Morley foi crucial que primou na divulgação dos primeiros expressionistas, valendo exposições a Arshile Gorky em 1941, Clifford Still (1904-1980), em 1943, Hans Hoffman, Mark Rothko e Robert Motherwell em 1946. (Aukeman, 2016, p.28). Douglas MacAgy é convidado como director para refazer o currículo do programa em arte do Califórnia School of Fine Arts. De 1945 a 1950, forma um corpo docente que terá como protagonista mítico o expressionista abstracto Clifford Still, a par de outros residentes como David Park (1911-1960), Hassel Smith (1915-2007), Clay Spohn (1898-1977), e Richard Diebenkorn (1922-93) e com professores convidados como Mark Rothko e Hans Hoffman (Aukeman, 2016, p.15). Em 1948 este programa universitário é conhecido por todo o país e atraía uma série de jovens artistas em fuga do conservadorismo virtuoso da replicação dos mestres europeus e atraídos pelo acesso à dita vanguarda estado-unidense (Landauer, 1996, p.6). A educação de públicos congregada com uma escola referencial na cidade para a antiga geração e uma nova geração de expressionistas abstractos abre o debate para uma San Francisco School com eco na ideia do crítico Michel Tapié, *Le École du Pacifique* (Landauer, 1996, p.14-17), de tal modo a inscrição da linguagem na cidade.

galeristas e curadores independentes geografado a partir da avenida La Cienega³ para se expandir global, em relação com Nova Iorque, mas também com o restante mundo da arte ocidental. A montagem de La Cienega é o olho do furacão do mercado da Califórnia e a materialização de um projecto e visão de Walter Hopps, galerista e curador que dá o passo fundador com a abertura da galeria Ferus avançando com os novos artistas regionais para o mercado (Figura 1). A sua proximidade com São Francisco era vital no acesso à nova modernidade americana na comunidade artística de LA, pois aí, as escassas galerias do final dos anos 40 princípio de 50 definiam-se longe dessa linguagem. Walter Hopps foi um dos principais responsáveis da “cena” artística californiana ao tirar vantagem da triangulação Nova-Iorque/ São Francisco/ LA, e abrir caminho com a tocha da nova arte americana já adiantada como tal e reconhecida em São Francisco (Drohojowska-Phillips, 2011, p.17-27). Para este efeito, e com uma estratégia semi-consciente, identificamos no percurso de Walter Hopps quatro projectos expositivos que se alinham neste programa de abertura e que foram seminalmente sustentados pelos artistas do Expressionismo Abstracto da Bay Area: a abertura de um pequeno estúdio/ galeria com James Newman e Craig Kauffman, Syndell Studio (1952-56); a exposição *Action I* em 1955 de Expressionismo Abstracto num carrossel no cais de Santa Mónica produzida em conjunto com a galeria Six de São Francisco (Solnit, 1990, p.19); a direcção da quarta edição do *All City Art Festival* de LA em 1956 (Hackman, 2015, p. 43), e continuando a colaboração com o mesmo núcleo artístico, a abertura da galeria Ferus em 1957 transformando a avenida La Cienega e o mercado de LA para sempre (Figuras 2 e 3). A primeira exposição foi uma

³ *La Cienega* é uma avenida em West Hollywood que se encara a norte com as colinas e com o mítico bar *Barneys Barnery*, que fechava as inaugurações e boémia das galerias vizinhas. De 1958 a 1968 assistimos a dez anos de emergência e fluência comercial na área, cujo pico se anexa à abertura do LACMA (Los Angeles County Museum of Art) em 1965, coincidente com a mudança da revista de crítica de arte *Art Forum* para Los Angeles e a re-orientação do Pasadena Art Museum para a arte moderna pela direcção do curador Walter Hopps em 1962 (com a primeira retrospectiva de Marcel Duchamp em 1963).

Do departamento de história de arte da UCLA (University of California Los Angeles) desce à La Cienega, Virgínia Dwan em 1959 para se juntar à galeria *Ferus*, fundada pelo curador Walter Hopps com o artista Ed Kienholz, continuada por Irving Blum a partir de 1962; à *Felix Landau* (invariavelmente com exposições da Knox Gallery, Nova Iorque) e à Esther-Robbles. Abre assim o espaço que iria trazer nos anos 60 entre outras expressões o *Nouveaux Realism* à Califórnia e representando artistas nova-iorquinos como Franz Kline, Claes Oldenburg, Ad Reinhardt ou Philip Guston: a Dwan Gallery. A par da *Ferus*, foi provavelmente o ponto de intersecção mais visível entre LA, Nova Iorque e a Europa (Drohojowska-Philp, 2011, p.102-103). A *Ferus* inaugurou a abertura à arte moderna estado-unidense em LA, dedicando-se exclusivamente à mesma e tal como a Dwan, desenvolveu relações com os novos artistas de Nova Iorque. Também da UCLA, Henry Hopkins curador do museu da universidade, entra na avenida com a Huysmans Gallery, que abre mesmo em frente à *Ferus*, conferindo a presença dos “filhos” artísticos das escolas de LA, como a própria UCLA, a Chounaird School (onde os artistas John Altoon e Robert Irwin eram professores) ou o Ottis Art Institute (Peter Voulkos e John Mason) dando lugar pela primeira vez ao trabalho do artista John Goode mas ficando para sempre marcado na história da arte pela exposição *War Babies*, uma colectiva com Goode, Bell, Ed Boreal e Ron Miyashiro em 1961 que ilustrava o berço internacional americano como força motora do dinamismo cultural do pós-guerra. Com a mesma lógica e geografia cultural segue-se o retorno do dealer Everett Ellin de Nova Iorque à La Cienega abrindo portas a uma nova galeria em 1960, seguindo-se a galeria Primus-David Stuart em 1961, a Rolf Nelson em 1964 e a Nicholas Wilder em 1965. Não podemos aqui deixar de mencionar a abertura da histórica oficina de serigrafias com showroom, Giemeni G.E.L. em 1966 que foi das primeiras a avançar de forma estratégica com residências que trouxeram muitos artistas de Nova Iorque a L.A., entre os quais Claes Oldenburg, Frank Stella, Rauschenberg e Andy Warhol. (Hackman, 2015, p.97, p. 159).

colectiva designada *Objects on the New Landscape Demanding of the Eye* (denuncia o seu interesse fundamental em Duchamp e o apelo à modernidade da arte que o rodeava), gritando o mote do Expressionismo Abstracto, autorizado e valorizado em Nova Iorque e São Francisco e apontando triangular para um novo foco de arte moderna. Contava com artistas como Clyfford Still, Richard Diebenkorn, Frank Lobdell, Jay DeFeo, Sonia Gechtoff, John Altoon e Craig Kauffman (Hackman, 2015, p. 43). De forma estratégica, a exposição seguinte foi exclusiva a Sónia Gechtoff, e outros exemplos de *exposições individuais* se seguiram com Craig Kauffman ou John Altoon, sobre a mesma égide do Expressionismo Abstracto como linha de frente e legitimador de uma galeria moderna⁴. No compasso desta montagem figuram os coleccionadores californianos, entre muitos, Betty Asher, Sadie Moss ou Donald Factor, William Copley, Dennis Hopper, educados e formados por aulas privadas com Walter e Shirley Hopps que criaram literalmente uma geração de colecionadores de arte californianos⁵ com aulas privadas e palestras públicas na galeria e na universidade, UCLA.

A explosão financeira e simbólica da arte estado-unidense dá-se no final dos anos 50 quando o minimalismo e a Pop começam a marcar passo em Nova Iorque com a expansão da economia de mercado neo-liberal e a agência ideológica indexa. A arte estado-unidense inicia nesta década a sua glória especulativa e económica no mercado, sendo permeada de novas estratégias e debatidas instrumentalizações na propaganda do império cultural (e não só) que se ergueu até aos nossos dias.⁶ O mesmo fenómeno ocorre na Califórnia, particularmente com a arte produzida em LA que se enviava no principio dos anos 60 entre a abstração, o minimalismo e a paisagem, ensaiando

⁴ Verifique-se ainda no que concerne à estruturação de La Cienega, o documentário *The Cool School, Story of the Ferus Gallery and the early days of the LA art scene*, Dir. Morgan Mellville (2008), no qual todas estas variáveis nos são entregues pelos testemunhos de Irving Blum, Shirley Blum (previamente Shirley Hopps). Walter Hopps, e os citados colecionadores Donald Factor e Dennis Hopper entre outros protagonistas.

⁵ Veja-se:

So, having brought together an eclectic group of artists Hopps now set to work creating an audience for them. Hopps started with talks and slide shows in the gallery on Friday nights. Then beginning in 1959, with help from his wife, Shirley and her fellow UCLA art history grad student Henry Hopkins, Hopps designed and taught a series of classes through the university's continuing education program. (Hackman, 2015, p. 43)

⁶ Sobre a expansão do mercado global das galerias, museus e bienais, leia-se ainda Hulst, Titia (2007). A investigadora explora as novas abordagens das galerias sobre a figura de Castelli, desde os privilégios de compra com os artistas representados, às relações públicas com colecionadores nacionais e internacionais, a inscrição dos artistas em bienais e a circulação de peças e exposições de uma forma concertada com a estratégia comercial. Por outro lado, a propósito da agência ideológica do mercado de arte estado-unidense e sua expansão internacional, veja-se os clássicos Serge Guibault (1983) e David Shapiro (1990) e numa contribuição actualizada da tese fundamental da instrumentalização da vanguarda estado-unidense como propaganda política na Guerra Fria, Andy Morris (2005).

objectos entre a tela e a escultura⁷ em circulação efectiva no mercado e alinhados com a produção nova-iorquina em voga, designada como *LA Look* pela crítica e historiadora Bárbara Rose (1966). O interesse da crítica e dos galeristas nova-iorquinos pela arte californiana desenvolve-se consistente pela década de 60, com o papel fundamental de John Coplans e Philip Leider na concertação agenciada de uma nova arte da Califórnia criticada e valorizada na revista *ArtForum*⁸.

Da mesma forma que São Francisco conferiu a força da modernidade a oeste com a produção do Expressionismo Abstracto criando chão para a valência comercial de La Cienega, também a revista especializada se funda lá numa primeira fase, seguindo em 1965 para o circuito animado e completo da arte em LA. Ao longo da década de 50 culminado para esta geografia específica nos anos 60, começamos a ver a dinâmica triangular inicial a alterar-se para um diálogo assente nas transações e representações comerciais entre Nova Iorque e LA nos vectores do circuito, colecionadores, galeristas, crítica e curadores que finalmente com a entrada em cena do museu de arte moderna LACMA⁹ encontra uma plataforma ampla de replicação (com as diferenças regionais inerentes) do modelo comercial nova-iorquino. No reforço e mais uma vez na linha da frente, Walter Hopps transporta para o Pasadena Art Museum a sua visão curatorial pautada pelos [seus] mestres Dadás e

⁷ Verifique-se a este respeito Rachel Rivenc no seu livro *Made in Los Angeles* (2016):

Both expressions, Finish Fetish and LA Look are used to describe works produced in LA through the decade, although different phases can be distinguished. Early incarnations in the first years of the 1960's emphasized the process of formal simplification, the use of reflective surfaces and experiments that blurred the boundaries between painting and sculpture to create hybrid objects. Many of the artists at the epicenter of these experiments were affiliates of the Ferus Gallery who were originally painters but who felt the need to introduce three-dimensionality into their work. (Rivenc, 2016, p.11);

Do diálogo com o mercado nova-iorquino e na convergência formal evidente com a linguagem dominante no mercado, surge uma das primeiras estratégias de regionalizar a vanguarda de forma a valorizá-la no mercado: “as this new aesthetic gained momentum, it was enthusiastically promoted by an increasing number of critics, gallerists and curators.” (Rivenc, 2016, p.10).

⁸ Veja-se Gwen Allen em “Experimenting Prints” (2012): “Founded in San Francisco in 1962, the magazine focused almost exclusively on West Coast art during its first few years and sought to be an alternative to the mainstream New York-based art press.”(Allen, 2012, s.p.). Verifique-se ainda a agenda da crítica na construção do mercado: “Leider in particular was determined to promote the idea of an LA Look and, no less important, to decide what it should be.” (Hackman, 2015, p.161).

⁹ Com sucessivos governos republicanos e uma cultura conservadora a resistência à modernidade em LA foi tal que James Byrnes, curador do museu na década de 40 e 50 foi proibido de exhibir Picasso e Pollock, sendo que o museu recusou ainda a maior coleção de arte moderna da Califórnia na altura nas mãos de Louise e Walter Arensberg. Verifique-se os arquivos disponíveis online do Getty Institute para os testemunhos de Walter Hopps e James Byrne. Ainda a este respeito, William Hackman sublinha diversos vectores de resiliência, entre os quais a tendência estilística dos colecionadores para os mestres europeus— alinhando-se com as considerações de Deidre Robson sobre a construção do mercado também em Nova Iorque— assim como o próprio modelo do museu prévio a 1965: “everything but a Unicorn’s head and as ostrich egg” (2015, p.16). Rebeca Solnit dirige-se ainda à cultura reacionária quando nos adianta a formação da “Sanity in Arts”, que se constitui para avaliar e regular a arte moderna e abstracta que se tornava cada vez mais popular, levantando a mesma batuta de fenómenos de Hollywood como a Black List e a intensa perseguição comunista (Solnit, 1990, p.5).

Surrealistas, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Joseph Cornell, normatizando definitivamente a arte moderna e contemporânea no circuito cultural da época. Na década de 60 La Cienega, LA é o centro oeste do mercado de arte estado-unidense (Figuras 4, 5, 6, 7, 8, 9).

Embora o movimento desta fluência comercial em LA não seja o objecto da nossa dissertação, a proximidade com o grupo de artistas da Bay Area não foi somente geográfica sendo que La Cienega e os seus galeristas estenderam possibilidades e relações comerciais a norte. Entre extensas conexões neste campo, resta-nos exemplificar pontualmente começando pela parceria entre a galeria Ferus¹⁰ em *La Cienega*, e a Dilexi, na Broadway Street em São Francisco, que co-produziam as exposições de modo a que as mesmas se movessem entre Norte e Sul, agrupando artistas da escola do Expressionismo e Figurativismo de São Francisco com os artistas do sul que já denotavam o *LA Look* que apontámos em cima. Por outro lado, se insistirmos nas relações comerciais e institucionais exteriores, e se nos mantivermos no núcleo dos artistas emergentes da Bay Area no pós-guerra, é sabido que artistas como a Joan Brown, Bruce Conner, Sónia Gechtoff ou Jay DeFeo com base em São Francisco e associados de galerias cooperativas durante os anos 50, tinham representação em galerias comerciais nova-iorquinas (Auckeman, 2017, p.110-111) (Figuras 10 e 11). Ou veja-se ainda o impacto da arte produzida a Oeste por via da autorização e valorização institucional fora de São Francisco, visível na curadoria de Dorothy Miller, com a exposição *Sixteen Americans* em 1959 no MoMa, que nada mais foi do que a exposição que serviu de apresentação ao mercado da geração de artistas estado-unidenses pós-Expressionismo Abstracto¹¹. Apresentava na mesma sala Jaspers Johns, Frank Stella e dois artistas do mesmo grupo de Brown e Conner em São Francisco: Jay DeFeo e Wally Hedrick (Figuras 12, 13, 14, 15). Dois anos depois, e uma vez mais no MoMa, firma-se a *assemblage* californiana com o trabalho de George Herms e de Bruce Conner pela mão do curador William Seitz na já mencionada exposição colectiva de *assemblage* nos Estados Unidos,

¹⁰ James Newman abre a galeria Dilexi numa transversal da Fillmore Street em São Francisco, a Broadway Street. Newman e Hopps, procedem à co-produção de exposições criando uma ponte estratégica entre São Francisco e LA. As exposições de uma galeria migravam para a outra criando uma ideia de arte californiana e contribuindo de igual modo para a formação primeira de uma “cena” Oeste, esta ideia é evidente nos testemunhos orais de Walter Hopps e James Newman em *The Cool School* (2008) e *San Francisco's Wild History Groove* (2011). Veja-se também aqui Anastacia Aukeman no capítulo dedicado às galerias de Fillmore Street: “Hopps and Newman’s close relationship meant that for the first time a commercial connection existed between art galleries in San Francisco and Los Angeles.”(Auckeman, 2016, p.115).

¹¹ Dorothy Miller inscreve esta ideia de equalização no catálogo da exposição:

The Museum's Fifteen Americans in 1952 and Twelve Americans in 1956 showed a number of distinguished artists already well known to the Museum's larger public. In the present exhibition it seemed desirable to include a larger proportion of newcomers to the New York scene. Six of the sixteen have not yet had one-man shows in New York and several others have shown but once or have held shows not truly pertinent to their present work. (Miller, 1959, p. 6)

com o recurso eficaz (porque efectivo aos olhos da crítica e dos colecionadores), de posicionar os artistas americanos na tradição dadaísta e surrealista da colagem e *assemblage* europeia—procedendo ao argumento da continuidade e ruptura na história da arte outrora chamado pelo crítico Clement Greenberg¹² a propósito do Expressionismo Abstracto—. Em 1961, *The Art of Assemblage*, no MoMa, coloca Bruce Conner e George Herms ao lado do já valioso nome de Robert Rauschenberg, com implicações práticas do mesmo. As vendas da galeria de Conner dispararam a partir dos anos 60, com os colecionadores a comprar as suas telas e esculturas¹³ pela primeira vez, valendo-lhe ainda uma exposição em Paris. Foi precisamente nesse ponto que o artista começou a descontinuar a produção de *assemblages*. E é aqui que iniciamos a nossa viragem final no afastamento da premissa ausência de mercado.

Uma vez mais Bruce Conner socorre-nos à ideia que pretendemos firmar na dissertação, existe uma diferença fundamental em quem escolhe dizer não e em quem não tem alternativa senão cumprir outro sistema de arte para se valer aos pares e à sua comunidade artística. Existia uma exposição dos artistas da Bay Area ao mercado comercial da arte facilmente verificável nos exemplos transversais que anunciámos, o que no caso de Conner, demonstra uma gestão consciente da participação na mesma, talvez também noutra tradição americana, um consistente *I Would Prefer Not To*¹⁴ emergente dessa gestão de participação. O facto do mercado comercial se geografar

¹² No catálogo da exposição, William Seitz responde a Greenberg em relação aos designados neo-dadá apontando o impacto geral do dadaísmo também no Expressionismo Abstracto. O catálogo é fundamentalmente orientado neste princípio, de colher as influências do modernismo na interpretação do movimento de *assemblage* estado-unidense e conferir-lhe, naturalmente, valor artístico :

The recent wave of assemblage, which has disturbed supporters of both figurative and abstract art, has repeatedly been designated, often in disdain, as neo-dada, even though its manifestations are far too varied to be so categorized (...) On the other hand, the ideas forward during the dada period can be found not only in assemblage and junk sculpture but also in abstract expressionism and other current work. (Seitz, 1961, p.32)

¹³ Nas três entrevistas a Bruce Conner conduzidas por Paul Karlstrom ao artista, são recorrentes as afirmações que demonstram a consciência e domínio do mercado das artes. Assume-se como um artista estabelecido e representado pela galeria Charles Alan em Nova York já na altura em que se muda para São Francisco:

Well, I had already established myself as an artist as far as exhibitions because I had gone to New York in 1954 or '55, and Charles Alan at the Alan Gallery had bought some of my work and put me in group shows that he had. And he more or less represented my work in New York. And that work at that time was painting, oil paintings. (Conner cit. por Paul Carlstrom, 1974, s.p.).

Do mesmo modo, referencia a exposição na Galerie J. Jeannine de Goldschmidt na qual teve o seu maior numero de vendas de *assemblage* em 1966, sinalizando 1964 como o período onde descontinuou o seu trabalho com esta técnica: “But my most successful show, as far as sales, was in Paris at the Galerie J. Jeannine de Goldschmidt . And she sold 13 pieces.” (Conner cit. por Paul Carlstrom, 1974, s.p.).

¹⁴ Referimo-nos aqui à personagem de Herman Melville, no conto *Bartleby*, um escrivão numa firma de advogados que mediante as solicitações laborais, responde um lacónico *I Would Prefer Not To*. Entre outras dimensões também preconiza uma tradição de isolamento estado-unidense que se auto-determina a partir do princípio fundador de “liberdade individual” que tem um impacto reconhecido na mitologia do país.

materialmente em LA e Nova Iorque não invalida a sua presença e influência na produção artística da comunidade Bay Area do pós-guerra.

A ausência de mercado comercial, na nossa visão, deixa de ser razão suficiente para a derivação de um sistema de arte alternativo na Califórnia e com as particularidades de São Francisco. Muito rapidamente pelo que em cima expusemos também confirmamos que não existe propriamente uma “cena” californiana, mas várias, sendo que as faces múltiplas da produção artística no pós-guerra são continuamente aglutinadas num bloco alternativo a Nova Iorque perpetuando contradições firmadas até hoje¹⁵. Esta é a primeira nebulação que pretendemos desviar: a insistência na ausência de mercado para distinguir tanto as instâncias formais dos objectos como a emergência de um sistema alternativo.

Existe uma distinção formal regional baseada na autonomia da produção que não se prende com a ausência de mercado, mas sim com variáveis históricas que falaremos adiante. A segunda instância distintiva formal na topografia artística de São Francisco reside na recorrente conexão com a iconografia contra-cultural e boémia da *Beat Generation*, que levanta outras fragilidades que nos impedem a derivação absoluta a partir deste contexto e vejamos porquê.

Susan Landauer, no prefácio ao livro de Peter Selz, *The Art of Engagement*, assume a divisão estética que inferimos, conecta o formalismo Nova Iorquino com as galerias comerciais em LA e a distinção apolítica da sua arte minimalista, para marcar a dimensão política dos *Beats* em São Francisco, sublinhando por sua vez o comentário político e a tendência anarquista e libertária do grupo de artistas— “Far more significant for the evolving political discourse was the social commentary of the California Beats, a loose-knit, somewhat nomadic association of artists of largely anarchist and libertarian persuasion.” (Landauer, 2006, p.9)— indiciando deste modo a resposta estética distinta entre os artistas designados Beats (Figuras 16 e 17) e os novos abstracionistas de La Cienega (Figuras 18 e 19). Distinção estética que Peter Selz considera causa e sintoma contra-cultural: “The real rebels in the 1950s were the Beats, and they perhaps signalled the

¹⁵ É-nos possível inferir este bloco aglutinador na história recente tanto nos processos e objectos como no sistema de arte correspondente. Veja-se no catálogo da exposição “Los Angeles 1955-1985” de 2006 no Centre Pompidou, quando Catherine Grenier nos adianta: “While far from self-sufficient(...) the art scene grew up during this period with its own characteristics and quickly produced an alternative to the New York model” (Grenier, 2006, p.19). Na nossa visão, o modelo é intencionalmente replicado, as distinções formais dos objectos e o contexto cultural não são suficientes para falar numa cena alternativa em LA. Veja-se também a recente palestra “Avant-garde Antics: The Art of Display in Postwar Los Angeles” de Lucy Bradnock no Getty Research Institute em 2010, no que concerne ao sistema de galerias, onde coloca no mesmo âmbito alternativo ou independente espaços que se confundem com instalações artísticas como a Semina Gallery de Wallace Berman em Larkspur, São Francisco, com galerias como a Syndell ou a primeira Ferus de Walter Hopps que são projectadas para a troca e venda de objectos artísticos num sistema de arte construído à semelhança do dominante, Paris, Nova-Iorque. O recurso a estratégias DIY debaixo de um mote boémio comum não bastam para as conectar no mesmo grupo de fenómeno, como iremos de resto debater neste capítulo.

countercultural revolution that would shake California, as well as the rest of the country, in the 1960s.” (Peter Selz, 2006, p. 87).

A iconografia popular do movimento está bem patente neste artigo de 1952 escrito para New York Times Magazine por John Clellon Holmes (amigo próximo de Jack Kerouac):

Its members have an instinctive individuality, needing no bohemianism or imposed eccentricity to express it. Brought up during the collective bad circumstances of a dreary depression, weaned during the collective uprooting of a global war, they distrust collectivity. But they have never been able to keep the world out of their dreams. The fancies of their childhood inhabited the half-light of Munich, the Nazi-Soviet pact, and the eventual blackout. Their adolescence was spent in a topsy-turvy world of war bonds, swing shifts, and troop movements. They grew to independent mind on beachheads, in gin mills and USO's, in past-midnight arrivals and pre-dawn departures. Their brothers, husbands, fathers or boy friends turned up dead one day at the other end of a telegram. At the four trembling corners of the world, or in the home town invaded by factories or lonely servicemen, they had intimate experience with the nadir and the zenith of human conduct, and little time for much that came between. The peace they inherited was only as secure as the next headline. It was a cold peace. Their own lust for freedom, and the ability to live at a pace that kills (to which the war had adjusted them), led to black markets, bebop, narcotics, sexual promiscuity, hucksterism, and Jean-Paul Sartre. The beatness set in later. (Holmes, 1952.s.p.)

Desta forma, artistas como Bruce Conner, Wallace Berman, Joan Brown ou Jay DeFeo (entre outras e outros), citam-se e interpretam-se indexos a esta cultura jovem de São Francisco, numa solução simplificada para o seu redondo *I prefer not to* às galerias comerciais, através da ligação seminal ao universo da poesia e literatura e arte *Beat*.

A iconografia *Beat* dos *black markets*, *bebop*, *narcotics*, *sexual promiscuity*, o esmagamento da Segunda Guerra Mundial e a urgência da liberdade individual nos comportamentos mas principalmente nos projectos existenciais (Jean-Paul Sartre), tem passado indissociada deste grupo de artistas da Bay Area. Susan Landauer e Peter Selz, estabelecem um preâmbulo político da região da Califórnia, no caso de Landauer particularmente minucioso com as lutas políticas da região, culminando na ideia que pretendemos de resto desenvolver, e que a prefigura como um palco privilegiado das forças indexas ao pós-guerra e anúncio da Guerra Fria: “between a strong and growing political Left and an increasingly powerful Right supported by immense financial interests”(Landauer, 2006, p.5). É a partir desta tensão e luta social que Landauer fixa este grupo de artistas como uma vanguarda artística que se constitui subversa à ordem social e artística dominante, “it was the very friction between those forces that became the essential catalyst for

agitation, providing what the art historian Renato Poggioli has called the “antagonistic moment” (Landauer, 2006, p.5).

Peter Selz por sua vez, situa o início da história em Nova Iorque com o fim certo em North Beach, São Francisco— “moving west, to San Francisco’s North Beach, which became the center of this bohemian culture” (Selz, 2006, p.87) —. Afunila a cultura para uma forma ou movimento artístico conveniente: “For them, as for the Abstract Expressionist painters, art meant action. Like the Surrealists, the Beats believed that drugs inducing hallucinogenic states and visions expanded the artist’s consciousness” (Selz, 2006, p.87). Estabelece uma estética prática: “art means action”, ao mesmo tempo que equaliza os Beats na produção artística nas suas relações com o Expressionismo Abstracto e Surrealismo, nivelando de igual modo a arte à cultura popular e entregando uma solução estética às questões formais próprias da Califórnia: integra no mesmo movimento estético o Expressionismo Abstracto com as colagens, a estética do *detournement* e apropriação popular, extensível às assemblagens, assim como a indistinção ou anarquia de recursos —video, fotografia, instalação, escultura e tela—. Estes, por sua vez, promotores de processos e objectos híbridos latentes do experimentalismo formal, reflexo efusivo da demanda da liberdade e expressão individual da intensa mitologia *Beat* do pós-guerra. Colocando os artistas num só movimento cultural, também resolvem duma só vez as migrações formais entre poesia, jazz e artes visuais evidentes entre a dita tribo da Califórnia.

Quer a assunção de uma vanguarda derivada das tensões sociais indexando de imediato uma posição política e contra-cultural como o *codex* da estética artística desta “loose-knit, somewhat nomadic association of artists” (Selz, 2006, p.87) têm sido a chave da associação destes artistas à *Beat Generation* com razões evidentes para tal.

Por sua vez, Sarah Lowdes em *The DIY Movement in Art, Music and Publishing* (2016), estende a estética experimental e distinta dos objectos e processos à sua difusão :

Distinctions between ‘dirty’ and ‘clean’ art had preoccupied some members of the West Coast art world since the late 1950s. The perceived cleanliness of artists making minimal/conceptual work and those more involved in process based or assemblage work, informed David Meltzer’s description of artists associated with the Beat movement, assemblage and image making, like Jay De Feo, Bruce Conner and Wallace Berman as ‘mystics’ and others, whose work incorporated photography, design and architecture, such as Ed Ruscha, John Baldessari and Billy Al Bengston, as ‘lumberjacks’. (...) In extreme contrast to the ‘gallery friendly’ paintings and sculptures of artists like Ed Ruscha and Craig Kauffman was the experimental work of artists such as Ed Kienholz, Wallace Berman and Jay DeFeo. (Lowdes, 2016, p.31)

Num só sopro associa a arte de Jay DeFeo, Wallace Berman e Bruce Conner ao movimento *Beat*, indiciando a rede e a cultura própria que o mesmo sustentava com a distinção dos outros artistas *gallery friendly* ou *clean do LA look*, chegando até nós na proposição final de estética experimental, mística, icónica. Lowdes sublinha a associação com o movimento *Beat* sem os definir como tal, sendo que esta parece a posição mais cuidada numa análise rigorosa do sistema de arte que pretendemos cumprir no sentido de evitar a circularidade já mencionada, entre *Beat*, contracultura e vanguarda, que acaba por nos impelir para induções baseadas numa iconografia já firmada em lugar de deduções materiais específicas.

A causa da maior fragilidade deste complexo associativo é a assimilação e mercantilização quase imediata do movimento *Beat* pelas estruturas de poder abrindo debate para a efectividade da ruptura com a cultura de consumo e exercício de liberdade pessoal ancorada na sua estética, e por conseguinte no universo de artistas que aqui debatemos. A assimilação desta iconografia para interpretar o sistema de arte de São Francisco confere ainda passividade à recusa ou gestão de participação destes artistas no mapa do mercado emergente do Pós-guerra norte-americano (global). Levantemos os problemas e questões, por isso.

O carácter prescritivo no pequeno excerto de John Holmes é uma evidência do que Richard Cândida Smith acusa em relação ao movimento cultural: um princípio maniqueísta, polarizado numa sociedade em formação identitária como a do pós-guerra, criando na mesma imaginação as estreitas dimensões entre ser *Beat* ou ser *Square* através de uma indexação comportamental que se alinha com os bens de mercado¹⁶. Esta consistência maniqueísta é igualmente sublinhada por Nancy Peters, em “The Beat Generation and San Francisco’s Culture of Dissent” (1998), classificando as contraculturas como “an irresistible narrative opportunity, with a colourful cast of characters and the seductive themes of transgression, exile, and utopia” (Peters, 1998, p.210) nas quais as reacções provocadas pelos operadores da narrativa, os media, tomavam a direção de um reflexo conjunto de uma nação dividida entre a cultura de massas e a dita “contra”, mencionando em exemplo o

¹⁶ Verifique-se:

The argument that took shape around the images of the beats favoured apocalyptic fantasies: the beats vision of an inner utopia that resolved all conflicts into grist for personal growth (maturation as a self-determined process) versus a nightmare vision of unrooted individuals succumbing to libertinism (engulfment in perpetual immaturity). (Smith, 1995, p.157).

lançamento do satélite russo Sputnik que serviu para Herb Caen¹⁷, jornalista do *San Francisco Chronicle* confirmar o anti-americanismo dos *Beats* na palavra análoga *beatnick*. Peters coloca ainda à disposição uma numerosa lista de livros e filmes, assente na exploração da imagética contra-cultural da *Beat Generation*¹⁸ e acrescenta no cúmulo do processo, a produção de bens e serviços para o mercado então formado em torno deste movimento supostamente contra-cultural (Figuras 20, 21, 22):

Press coverage finally brought young people to North Beach from all over the country; they dressed as hipsters and tried to be beats; they were followed by tourists who came to see the beatniks; and finally, commodities were created to sell to both beatniks and tourists. This commercial appropriation would be replicated a decade later in the Haight-Ashbury, with the hippies. (Peters, 1998, p.210)

Richard Cândida Smith aprofunda a questão quando afasta por outra via o movimento *Beat* de uma contracultura originária dos artistas emergentes de São Francisco. Tal como Peter Selz, situa a origem do movimento a partir de Nova Iorque com Jack Kerouac e Allen Ginsberg (o que é significativo num historiador de arte com uma abordagem antropológica e regionalista), e acrescenta a auto-biografia (a subjectividade) como uma propriedade estética do movimento, operativa nas tensões do pós-guerra estado-unidense entre a liberdade e autonomia pessoal e a sua institucionalização: “The beats helped negotiate conflicting demands of subjective experience and institutional rationality by projecting these conflicts onto an imaginary vision of themselves” (Smith, 1995, p.158). A imaginação da rebeldia permitia-os avançar nos textos sociais institucionais (incluindo museus e galerias) com a ilusão da liberdade colmatada replicando no suposto exercício subjectivo as mesmas estruturas de poder a que se opunham (Figura 23), “marked by extreme misogyny and a heavy-handed didacticism, overshadowed but did not eliminate the many competing visions within their generation of artists and poets” (Smith, 1995, p.159) . Este

¹⁷ Veja-se a contribuição de Herb Coen para uma imagética que conferia progressivamente a sua mercantilização: “With a nice blend of condescension and malice, Chronicle columnist Herb Coen coined the word “beatnick” after the 1957 launch of the Russian satellite Sputnik, conferring on the writers just a hint of anti-Americanism.” (Peters, 1998, p.210). O mesmo jornalista, um ano mais tarde, move-se para Venice Beach em LA, abre uma série de cafés *Beat* e organiza visitas guiadas ao quarteirão *Beat* de LA:

With cover charges and seventy-five cent cups of coffee, these café’s were serious business enterprises with an eye for fashion. Herb Cohen, who opened Cosmo Alley and the Unicorn, required his wait staff to dress in “beatnik style to provide atmosphere for the ‘square’ eager to glimpse the Beat world.” The Los Angeles Mirror News published a series of tourist guides to the Beat generation that listed the new café’s along with descriptions of the artwork and the art scene found inside (Schrunk, 2011, p.11)

¹⁸ Filmes como *The Wild One* (1953), *Rebel Without a Cause* (1959), ou livros como *Lust Pad, Bang a Beatnick e Sintime Beatniks*, e ainda a sitcom *The Lives and Loves of Dobie Gillis* (Peters, 1998, p.210)

debate leva-nos por isso a algumas reservas em aceitar o movimento *Beat* como o fundo e indicador da cultura independente do sistema de arte que queremos caracterizar, dado que aqui queremos explorar as possibilidades efectivas do mesmo, e esta premissa associativa provoca limitações *a priori* que prevê a necessidade de parênteses dos estereótipos “from those years to look more closely at the manifestations of the avant-garde” (Smith, 1995, p.159), que na verdade activam a iconografia do movimento. Esta tensão entre autonomia e institucionalização pode inclusivamente encontrar chão comum com a gestão de participação que pensamos aplicar-se aos artistas discutidos mas não é o suficiente para a associação adquirida que se foi mantendo, que de resto Cándida Smith também contesta.

Para além das fragilidades assinaladas, temos ainda uma derradeira indicação que este movimento cultural tem de ser relacionado com cuidado e parcimónia. Sem grande margem a interpretações, a maior parte dos artistas em que nos focamos recusam o movimento *Beat* como enquadramento estético dos seus processos e objectos artísticos, mais ainda, colocavam-no no mesmo espaço de interação que tinham com o mercado comercial da arte relacionando-o com as instâncias de poder que à partida reconheciam. Bruce Conner, como artista vocal, é mais uma vez paradigmático desta afirmação numa das duas entrevistas com Paul Karlstrom: “I got to see the whole beatnik phenomenon; how the media related to it, how the neighborhood changed, how it was exploited and how it degenerated, decayed and turned into boutiques.” (Conner, cit. por Karlstrom, 1974, p.14). Sendo ainda visível esta consciência na ligação que faziam entre a apropriação cultural e a agência dos media, que é sem lugar a dúvidas uma das preocupações estéticas que determinam objectos, processos e difusão artística como iremos verificar no segundo capítulo mas que aqui se figura uma uma vez mais no testemunho de Bruce Conner:

But at one time – what I found was that John Coplans at one time was bugging me, trying to get all kinds of information from me, when I didn't want to talk to anybody about what I was doing or what ever. And he was asking me, who are the important artists, and stuff. And I told him that Wallace , Wally Berman, had a lot to do with what was happening in San Francisco and my work. And the main reason I gave him that information was that I knew that Wally wouldn't tell him anything. (Conner, cit. por Karlstrom, 1974, p.14)

A recusa na comunicação com as instituições, tem origem na consciência de que o movimento *Beat* foi o cavalo de Tróia para o seu circuito distinto às estruturas de poder em vigência, a imaginação ou cultura de uma comunidade apropriada e mercantilizada— “a cultura integralmente convertida em mercadoria deve tornar-se também a mercadoria-vedeta da sociedade espectacular” (Debord,

2012, p.123)—. Se os artistas tinham de facto a consciência deste processo, como teremos oportunidade de apurar no debate estético, parece-nos aqui altamente provável que este facto tenha peso nas suas formas de organização e de produção artística afastando esta cultura popular “espectacular” da sua identidade. Daqui se segue a necessidade de derivarmos a alteridade destes artistas e suas estratégias de associação e organização de outras pontas que não esta iconografia, apesar desta apresentar conexões e ecos estéticos. Foi também esta recusa em participarem no “espectáculo” que foi soldando uma aura apolítica no seu sistema de organização.

Susan Landauer confere o comentário político da sua produção artística relacionando-o com o movimento *Beat*, mas paradoxalmente centra-a num domínio semi-privado, numa comunidade assinalada com o princípio de partilha “designed for a private audience as a kind of personal catharsis shared among like-minded individuals”(Landauer, 2006, p.10), o que, na sua visão, inibia o comentário de se tornar mote de transformação social efectiva, inscrevendo a arte e as comunidades destes artistas na polaridade da opulência afirmativa da Nova Esquerda latente na arte activista dos anos 60 e 70 californiana. O comentário materializava-se nos objectos— *Junk, Dirty Art* —em oposição à sociedade de consumo dos Estados Unidos: “Such junk sculpture, or Funk Art, as it was later called, was itself a political statement—a rejection of the consumerist culture of the postwar era and specifically of the elitist politics of the art market”. (Landauer, 2006, p.10). Por outro lado, a difusão da arte, na comunidade *underground* identificada é inscrita passivamente na cultura beat, não-lhe conferindo especial agência para além do enquadramento contracultural, digamos, na segunda camada da imaginação. A polaridade negativa, *underground* destas comunidades, dotada de uma fluidez identitária intencional a par do culto da subjectividade é para Landauer uma evidência da ausência de um projecto activo e objectivo que caracteriza os colectivos artísticos pós-modernos— argumento semelhante ao do historiador Richard Cándida Smith, como iremos verificar—.

A Nova Esquerda sucessória é fragmentada e organizada por objectivos comunitários, identitários de um grupo com uma solução estrangida, com bandeiras anunciadas. O paradoxo do activismo destes artistas *junk, dirty* ou *beats*, reside na aparente comunidade (uma visibilidade e organização micro) que responde com propostas macro de modo a equalizarem-se com a fonte sistémica do problema político e social, global.

Com outra interpretação, a intimidade comunitária deste grupo é reiterada por Judith Delfiner no mesmo plano de percussão da arte organizada politicamente dos anos 60 e 70: “Characterized by an intimacy that affected both its production and its dissemination, it relied more on the possibility of a

spiritual evolution by an awakening of consciences than an openly antagonistic politics” (Delfiner, 2015, p.14). Ambas as autoras sinalizam a privacidade e a intimidade dos artistas ditos *Beats* sem os colocarem em tensão com o movimento contracultural em que os inscreviam, desatentando as questões pertinentes que Cándida Smith e Nancy Peters levantam e que nos levam a crer que o “underground” e intimidade eram em si uma estratégia colectiva de organização e posição política contra a sociedade de espectáculo da qual os *Beats* faziam parte. As autoras fazem o diagnóstico material, mas não abdicam de relacionar a privacidade da comunidade com a angústia existencial, do indivíduo, a estética anti-consumista e pacifista. Tanto Landauer como Delfiner precisam de garantir a ideia de vanguarda inscrita na contracultura do pós-guerra, esclarecendo a determinação formal daquela: Landauer recorre à tese de Renato Poggioli para advogar a sua ignição nascente das tensões sociais do pós-guerra estado-unidense — o momento antagonista—; Judith Delfiner, por sua vez chama T.J. Clark para abordar a boémia californiana como agente provocador da vanguarda, sugerindo-nos uma derivação que nos encaminha para outras possibilidades e contextos que não a do movimento *Beat*.

Tal como os momentos antagonistas prevêem uma nova ordem artística reactiva, também a boémia para o historiador é desenhada como um princípio de resiliência materializada a partir de uma comunidade alienada (voluntária e involuntariamente) pela sociedade maior, com origem nos momentos históricos de maior permeabilidade à mitologia capitalista (da industrialização e burguesia francesa pós-revolucionária ao pós-guerra estado-unidense na Califórnia com a formação de um império militar e tecnológico). No entendimento óptimo da formação de movimentos artísticos, o historiador substitui a dimensão messiânica e elitista da vanguarda por uma definição integrada— e não precursora— nas condições histórico materiais totais¹⁹. A boémia surge como bloco defensivo a essa imaginação capitalista contraposta numa imagética própria, alternativa, fechada e defensiva à imaginação maioritária— “One could say the Bohemian style only works in capitalism with a myth of itself, a belief in its future. Hence the failure of its British variants: hence its reappearance in California.” (Clark, 1982, p.34)—, num único tecido, uma rede em lugar de uma

¹⁹ Veja-se a propósito da relação entre vanguarda e seu contexto histórico/artístico:

I have been arguing for a history of mediations, from an account of their change and ambiguity. What this means in practice may become clearer if I tie it down to some familiar problems of art history. Take, for example, the artist's relation to the artistic world and its shared ideologies. In its usual form this is a question of the artist's membership of one particular school— in particular whether or not he was one of the avant-garde. Clearly we want to know how the avant-garde was formed, but we equally want to know what it was for; in both cases what we need is a sense that the category itself is fundamentally unstable, illusory. To write a history of the avant-garde simply in terms of personnel, recruitment, fashion: nothing could be more misguided. It ignores the essential- that the concept of the avant-garde is itself profoundly ideological; that the aim of the avant-garde was to snatch a transitory and essentially false identity from the unity of the Parisian artistic world. It is the unity that is fundamental, not the factions. (Clark, 1982, p.13)

classe. Judith Delfiner apenas está interessada nesta fórmula proposta por T.J. Clark como prova análoga de um momento histórico revolucionário como a Paris convulsa, anexando-a ao seu argumento como uma catapulta fermenta da contracultura *Beat*. Quando a autora decide aproveitar para a sua tese a fórmula seca do eterno retorno da boémia como processo reactivo, deixa-se porém planar na cristalização frágil da imaginação do período em questão, não mergulhando na grande vantagem que este conceito recolhe: a plasticidade e flexibilidade que a define enquanto ponto de fuga ao sistema capitalista normativo (que tem a mesma propriedade elástica) e mitologia correspondente que imediatamente nos recolhe à fluidez identitária e à ideia de comunidade e privacidade evidente neste grupo de artistas. Para o historiador, a boémia é uma comunidade ou zona franca, não realizada nas categorias e nas regras sociais do sistema de uma maioria vincada na cidade de Paris revolucionária e contra-revolucionária, liberta principalmente das tensões de classes em estabelecimento reconhecidas de igual modo no pós-guerra estado-unidense:

It was a lifestyle and a social situation. It meant a dogged refusal to abandon the aims of romanticism, a manic and self destructive individualism, a cult of multiple sensation: wine and hashish compared as means of multiple individuality, as Baudelaire put it in 1851. It meant a place between the classes dangereuses of proletarian Paris and the intelligentsia ; between two classes which were themselves strangers, intricate misfits in any class system, and remained unsure of whose side were on. (Clark, 1982, p.34)

Dita confusão meditada nesta corrente aberta é permanentemente convulsa por dinâmicas de deslocação de papéis, de reavaliação dos símbolos sociais estratificados e sequente construção dum código constantemente em actualização num circuito fechado e defensivo da proscrição normativa da iconografia dominante do capitalismo estado-unidense. Pela sua natureza fluxa, assente numa “social situation”, num processo de abertura e fecho à sociedade dominante, a cristalização deste tecido numa imaginação ou iconografia nega-a de imediato na sua constituição. Para entender a boémia como tecido transformador social em potência, é necessário, segundo T.J. Clark, operar o salto da imaginação, destes ecos e derivações para as condições materiais que verdadeiramente sustêm a boémia aqui parisiense mas facilmente análoga ao nosso foco californiano:

We need also to distinguish avant-garde from Bohemia: they fought, for a start on different sides of the barricades in June: the bohemians with the insurrection and the avant-gardes with the forces of order. We need to unearth the real bohemia from the avant-gardes fantasies of it. (Clark, 1982, p.15)

A propósito das revoltas francesas de junho de 1848, o historiador é taxativo ao colocar os boémios ao lado do proletariado e a vanguarda do lado da ordem republicana em curso conferindo uma distinção social na luta de classes entre uma e outra ao mesmo tempo que questiona o papel moderno disruptivo da vanguarda artística. Na mesma dimensão também nos pontua o historiador e curador Bill Berkson em relação aos ditos artistas *beats*: “The younger artists identified with the outcasts of American society, with Jazz musicians and blacks and mystics and bums and madmen, and they violated established standards of taste.” (Berkson, 1990, s.p); os jovens artistas constituíam-se na boémia californiana com o modo de vida que T.J. Clark desenha para a Paris romântica— “wretchedly poor, obdurately anti-bourgeois, living on the absolute, outdated style of romantics, courting death by starvation” (Clark, 1982, p.34). Acrescentando ainda a maleabilidade deste espaço da cidade que permite relações flutuantes, que nada mais são do que o paradoxo sustentado de uma zona franca fechada mas vivente da dialéctica social que a determina, convocando entradas e saídas: “But that group had broken up and gone its separate ways, into various kinds of accommodation with the market and the official world of art.” (Clark, 1982, p.34). A boémia é por isso um berço comum para as distintas derivações artísticas e sociais, não as definindo, acompanha-as, integra-as mas também se separa daquelas. Parece-nos ser por isso o tecido ou contexto social onde melhor poderemos integrar as comunidades artísticas que queremos valer como sistema de arte, sendo Richard Cândida Smith quem nos dá sinal numa tese que convém a uma actualização desta boémia moderna de Clarck. Progreda na história, sugere uma meta-boémia já indiciadora do processo de desmaterialização do objecto artístico impresso na segunda metade do século XX²⁰, que permeia a constituição comunitária destes artistas e determina o sistema de arte na cidade que queremos geografiar: “Bohemian meant translating aesthetic achievement into lyfe-style, that is, living with the Arts as a natural and necessary adjunct to daily existence.” (Smith, 1996, p.169). O artista na cidade ultrapassa-se enquanto *flaneur*, *dandy*, casaca

²⁰ Veja-se a propósito da prática artística estendida à realidade quotidiana aqui anunciada :

Arte e Vida. Esta expressão foi sobejamente utilizada pelos artistas actuates no panorama artístico norte-americano e europeu de finais dos anos cinquenta e princípios dos anos sessenta. Ela ilustra com clarividência o relevo que o sentido de experienciar e viver recebeu no contexto artístico deste período. Experienciar é conhecer por via dos sentidos, é conhecer através da prática, é ter uma vivência. Naturalmente que qualquer obra de arte implica uma experiência, independentemente do meio, das estratégias e metodologias utilizadas pelo artista. A questão que então se colocou foi a de privilegiar a experiência na relação com a vida, aliando a observação e a experiência sensorial a uma prática vivencial participante no tecido social e na vida quotidiana. A emergência deste paradigma artístico pode ser identificado em várias propostas contemporâneas entre si. Ainda que distintas, todas partilham a convicção da natureza não objectual da arte, pelo menos de forma exclusiva. De igual forma, todas se movem no exterior do perímetro tradicional do medium cruzando várias áreas do conhecimento e do fazer artístico. Ainda assim, traçando a sua genealogia, é possível perceber a ligação inicial que tiveram a disciplinas como a pintura e escultura. (Cruzeiro, 2014, p.126)

negra, etc.²¹, para se precipitar numa representação material desta relação com a cidade reversa na criação espacial de comunidades artísticas, vertendo uma geografia intencional da boémia que se mistura com os processos e difusão artística.

Do seu tecido múltiplo emerge o exercício máximo da subjectividade que limita a determinação colectiva, daí o carácter eternamente processual, não definido, acrescentando valor estético à zona franca de classes sugerida por Clarck. A indeterminação colectiva enviava a contracultura nascente da boémia para uma transformação dos comportamentos sem contemplação de reforma social, “The direction of the counterculture, of the bohemian project as it entered mass culture, was not social but subjective reform” (Smith, 1996, p.449-450). A deslocação deste processo geral para a construção de comunidades artísticas, naquilo que aqui sugerimos designar de meta-boémia, é apontada por Cândida Smith como “radical utopia, a way of turning to the elements within subjective experience within a reformulation of social organization” (Smith, 1996, p.450).

Contando assim com a instabilidade de uma comunidade fundada na sua potência de ensaio, em lugar das obrigações mútuas que visassem a transformação e mudança social concreta:

Works had to function as emblems of communally shared personalistic values; performances had manifest the existence of interior reality; alternative institutions, at first ad hoc and primitive, then branching out to include bars and coffeehouses, were needed as gathering points (...) The activity was countercultural in attempting to extend the social existence of small, personally managed enterprise. Opposition to capitalism was part of the constructed tradition, but transgressive relations were secondary to aspects that projected personalistic values as an alternative to hierarchy and deterministic thought. (Smith, 1996, p.66)

A potência transgressora da comunidade não se dilui necessariamente no exercício subjectivo dos múltiplos, por sua vez invalidando colectivo. Quando nos dirigimos à materialidade desta comunidade—a metodologia sugerida por Clarck para contextualizar o que se foi destacando por vanguarda—e acessamos os indicadores primeiros da imaginação, deparamo-nos com a ontologia desta meta-boémia. Estes espaços físicos e imaginados exigiam uma afirmatividade transgressora efectiva. Imprimem uma história na cidade e confundem-se com processos artísticos, como já mencionámos, anunciadores de uma estética da desmaterialização em devir no século XX com vectores contraditórios: a coexistência paradoxal da sacralização do objecto artístico com as fugas e

²¹ Do paradigma moderno do artista na cidade, o anúncio aqui varia-se para a reclamação da cidade pelo artista, enviando-nos para uma dialéctica contemporânea transversal das metodologias da psico-geografia, da construção poética do lugar, de intervenção e reflexão urbanística.

incisões para os processos de produção, mas também de difusão e constituição comunitária público/privada.

Na arqueologia dos “gathering points”, sinalizamos estratégias concretas, contemporaneamente enquadradas dentro da lógica do colectivismo, da cultura DIY e do associativismo no mundo da arte que evidentemente espelham e dão quadro ao experimentalismo e hibridismo artístico veiculado na arte do pós-guerra em São Francisco. Entendemos o seu espaço-lugar de acordo com uma tradição de luta na cidade. No mesmo passo material, projectamos as possibilidades de uma organização artística e a sustentabilidade de um sistema de arte que não se cingiu unicamente a um ensaio fátuo. A aparente fluidez e impermanência da comunidade artística de São Francisco tem sido explorada na esfera etérea das suas últimas camadas de impacto, repetimos, na ideia de contra-cultura, a *Beat Generation* e a boémia. Ao deslocar a ausência de mercado e a iconografia *Beat* como princípios do sistema que pretendemos caracterizar importa-nos mergulhar na causa das coisas.

1.2 A Matéria da cidade

Presas numa clausura natural entre o mar pacífico e as montanhas, a cidade de São Francisco apresenta-se com uma urbanidade bastante precisa desde as suas fundações, que culminadas com as condições históricas do pós-guerra irão desenrolar este tecido boémio e comunitário, por sua vez inscrito como cenário otimizado para as práticas independentes que organizaram as comunas, galerias e outros espaços cuidados sobre este princípio. A este propósito chamamos de novo Richard Cândida Smith e o seu conceito de *radical utopia*— “radical utopia, a way of turning to the elements within subjective experience within a reformulation of social organization” (Smith, 1996, p.450)—. O mesmo opera em duas direcções, primeiro substancia uma ideia de sentido maior, ou metafísica à prática artística, na qual a pulsão subjectiva (a liberdade existencial, o projecto) preside resistindo à criação de uma identidade formal única da comunidade artística, mas simultaneamente exigindo-lhe matéria de comunhão. Descola esta ideia da geografia utópica californiana, na qual os artistas se isolavam para partilharem uma sociedade equalitária entre si, sem competição ou mercado: “Artists and poets built “communities” where they imagined themselves sucessfully challenging a world overstructured by order, hierarchy and dogma” (Smith, 1996, p.XVIII).

Anuncia as comunidades artísticas como uma forma de desafio (não efectivo) à super-estrutura dos Estados Unidos do pós-guerra. No desenvolvimento do seu argumento indicia a utopia geográfica na Califórnia como um posicionamento artístico tradicional, conferindo-nos uma proposta de linhagem histórica baseada nas vanguardas modernistas. Recorre aos exemplos de Lorser Feitelson (1898-1977), um artista de Nova Iorque que se mudou para LA; Kenneth Rexroth poeta e filósofo fundador da San Francisco Renaissance e o artista surrealista, dadaísta Clay Spohn (1898-1978). Residentes de São Francisco, os seus testemunhos balizam o isolamento como vitalidade artística, a equidade e ausência de espírito competitivo que, segundo Cândida Smith tinham uma derivação óbvia: “A corollary to these shared mythic interpretations of isolated, egalitarian, noncompetitive exchange was pride in autochthonous originality” (Smith, 1996, p.4). Daqui se seguem as propriedades formais da arte californiana a partir do paradigma regional. Desta mitologia essencial que o historiador aponta, faz desenrolar a ideia de uma arte autóctone com corpo de chegada à vanguarda aplicada aos artistas do pós-guerra²².

²² Cândida Smith acaba por derivar em quatro campos semânticos na caracterização da vanguarda californiana: “the sacred over the profane”; “Individual Choice was valued over social unity”; “Freedom arose from the irrational, nonlawful aspects of cosmological being”; “The models for artistic communication were personal relationships and dialogue” (Smith, 1996, p.141). O enquadramento dos vários campos detém o mesmo fundo anti-institucional que providencia o desvio às estruturas de poder e organiza a unidade estética que Smith quer inferir como vanguarda.

Tal como sugerido por T.J. Clarck, iremos tentar diluir a ideia do movimento ou dita vanguarda dos *Dirty, Junky, Funky* ou Neo-dadá de São Francisco do pós-guerra nas suas condições materiais, o que, na nossa visão, envolve deslocar esta tendência comunitária de um centro artístico para um contexto histórico na cidade. Este processo não nega o diagnóstico de Cándida Smith, apenas coloca a formação de comunidades e espaços artísticos numa esfera maior de influências e tradições.

Do *America West* como um Éden, lugar utópico em exploração e motor para fenómenos como o *Golden Rush*, a sinalização das utopias por Rebecca Solnit em lugar do recurso mítico comum, dá-nos um projecto a cumprir até às comunidades artísticas do pós-guerra — “Unpoliced utopian experiments have arisen often in the United States” — conferindo alguns exemplos de ensaios na região como a colónia *Kaweah Colony* nas montanhas da Califórnia entre 1880 e 1890 — “the land they homestead is now part of Sequoia National Park and the giant tree they named the Karl Marx Tree is now the General Sherman sequoia” (Solnit, 2009, p.19) —. A demonstração destes ensaios ditos utópicos como uma força prática e política projectam a especificidade histórica do enclave artístico em São Francisco :

Utopianism was a driving force in the nineteenth century. Union activists sought to improve working conditions and wages for the vast majority of labourers and many were radicals who also hoped for or worked for a socialist or anarchist revolution that would change the whole society and eliminate the causes of suffering, poverty, and powerlessness rather than merely mitigate some of the effects (how viable and desirable their versions of the ideal were is another story) (Solnit, 2009, p.20)

Os ensaios dotavam-se ideologicamente como afirma Rebecca Solnit, diremos assim por enquanto, pelas forças da Esquerda, transbordadas para uma *práxis* da organização popular na cidade. Assim, abre-nos a possibilidade duma cartografia sincrética entre o mapa da boémia na cidade —reflexo de uma ideologia de Esquerda e estratégias de resistência e luta social—, e os espaços comunitários como as comunas e galerias cooperativas, deixando a imaginação contra-cultural suspensa ou em segundo plano na análise. (Figura 24)

Golden rush desmistificado, São Francisco estabeleceu-se como o centro da exploração mineira no século XIX, o que derivou em dois fenómenos do final do século, primeiro a acumulação de capital que levou a abertura de grandes bancos regionais, depois a um papel predominante no mercado global financeiro do final do século XIX, orientado a partir de Londres (Walker, 2014, p.78). O império da extração estendia-se também na fabricação e comercialização de equipamentos de minas para o resto do território dos Estados Unidos (Walker, 2014, p.79). No mesmo final de século (a

partir de 1880) dominava as principais rotas do Pacífico até à Ásia, sendo o quarto maior entreposto de trocas internacionais; a produção intensiva de trigo crescia a par das indústrias de equipamento de cultivo com o incremento das trocas comerciais de ambos, o mesmo fenómeno se dava com as indústrias de conservas, especialmente as da fruta da Califórnia que eram exportadas para todo o mundo e a do vinho da North Bay Area exportado para Inglaterra e daí para o mundo (Walker, 2014, p. 80). Apesar do revés económico de 1906 com o grande terramoto que sofreu, a cidade continuava a representar a mesma energia financeira e industrial, a mudança das principais trocas comerciais para o porto naval Oakland não a impediu de entre duas guerras mundiais, permanecer o centro financeiro (acumulação do capital nos Bancos regionais) do Oeste; ser o palco para as empresas locais de transformação de petróleo, de construção de barragens, e muito principalmente de ser alvo do primeiro investimento massivo de construção e exploração imobiliária com duas empresas emergentes especializadas nesse campo, Henry Dolger e Walter Leimert (Walker, 2014, p.83) que sistematizavam no início do século XX os golpes da especulação imobiliária em Downtown do *Silver Boom* de 1870 (Brecht, 1998, p.107). A destituir mais uma vez o mito da utopia californiana, neste caso no que concerne à natureza selvagem em comunhão com a mão exploradora do homem, a negação completa do *the wild west* na indústria poluente da transformação de petróleo, os detritos da exploração mineira que entre outras consequências poluíram os rios com mercúrio, e a desflorestação acentuada associada a todas estas variáveis (Christensen, 1998, p. 97) (Figuras 25—29).

O *boom* económico que acompanhou Los Angeles como contexto ao mercado das artes, a ascensão de uma burguesia e proletariado nascente do estabelecimento e desenvolvimento de empresas locais, indústrias de consumíveis, petrolífera, vestuário e cosmética, exploração agrícola e a influente indústria militar, foi em São Francisco uma variável histórica com um desenvolvimento progressivo, com ciclos de crescimento e recessão mas sempre presente desde o século XIX. A animação do mercado do pós-guerra é uma à Califórnia mas o Progresso como um tropos da cidade é próprio de São Francisco nascida e sustida pelo desenvolvimento industrial e a acumulação de capital apontada. No imediato pós-guerra, a cidade actualiza a nova revolução, embora com a orientação absoluta do mesmo tropos instituído no berço, a revolução tecnológica avança para reger a geografia de São Francisco (com o triunfo que se observa actualmente), a partir de Silicon Valley, Califórnia para o grande império global.

É neste ponto da história que o mito do *American West* retorna a favor das forças progressistas da cidade, numa apropriação sistémica da imaginação da Califórnia para capitalizar e explorar recursos

humanos e naturais. A exploração dos recursos naturais foi redimensionada para a recuperação ambiental face ao mote de reconstrução que a cidade sofreu no pós-guerra. A recuperação do mito americano californiano, do equilíbrio e relação seminal entre homem e natureza, fazia agora coro com a exploração turística e imobiliária da cidade (Christensen, 1998, p.96). São Francisco torna-se o exemplo de uma cidade para se viver entre o cosmopolitismo urbano e a natureza do Pacífico com as montanhas num equilíbrio fundado pela mão do homem, do progresso legitimado.

Este discurso soberbo de controle humano, reforça-se ainda a partir da indústria e investigação militar e tecnológica na Califórnia, com os postos de trabalho inerentes, a partir da década de 40 que serviu a inter-dependência sectorial— economia- indústria militar- tecnologia— que popularizada por Eisenhower no seu discurso de despedida do cargo de presidente em 1961 como um aviso a um eventual império militar por vir²³. A promiscuidade desta fórmula implicou civis, investigadores académicos e militares num bloco de força e de interesses económicos que sedimentou o programa militar dos Estados Unidos, com a durabilidade verificada até aos dias de hoje.

A par da indústria militar californiana, São Francisco, cidade progressista, é palco igual no final da década de 40, da construção de Silicon Valley num mercado tecnológico embrionado pelo militar. Edifica-se com o aparecimento das primeiras empresas de tecnologia, mais concretamente de micro-electrónica — que serviu a montagem de servidores, a produção de computadores médios, equipamentos espaciais, radares, sonares, mísseis— como a Hewlett-Packard, a Intel entre outras, pioneiras ainda no mercado laboral global no fornecimento de peças distintas a pedido do produtor final que poderiam seguir até à China ou Escócia (Walker, 2015, p.84). O mesmo segmento tecnológico e de força económica californiana que serviria a Guerra Fria entre a URSS e os Estados Unidos que agora aqui falamos, emergiu dos corpos *Little Boy* e *Fat Man* em Los Alamos às bombas atómicas de Nagasaki e Hiroshima que em 1945 anunciam a futura e constante ameaça global ao mundo contemporâneo a partir do palco visível da Califórnia. Corrigimos então: o

²³ Esta variável histórica é mencionada de forma transversal mas aqui Susan Landauer é clara na relação mantida entre o crescimento populacional e o do complexo tecnológico e industrial:

The explosive growth of the defense industry, which reached its peak during the height of the Vietnam War, was accompanied by an equally explosive growth in population, as California surpassed New York in 1962 as the most populous state. Advocacy of defense thus became closely allied with bread-and-butter issues of growth and expansion, and Southern California emerged as the center of the “military-industrial complex” identified by Dwight D. Eisenhower in his 1961 presidential farewell address. (Landauer, 2006, p.16)

progresso²⁴ como tropos da cidade para o mundo, foi inscrito na dialéctica fundadora local/global seguida na revolução industrial pela produção, exportações globais e acumulação de capital em São Francisco, actualizando-se no pós-guerra com a instituição plena da revolução tecnológica e militar com o simbólico lançamento da bomba atómica: da Califórnia para o mundo. Este é o *set* sucinto da cidade enquanto palco de progresso mas que já serve para indiciar a presença fundamental na vida das pessoas primeiro das investidas capitalistas e a sua sucessão neo-liberal. (Figuras 30, 31, 32, 33, 34). Na mesma origem, de um lugar a fundar, resistem as utopias a que Solnit se dirige como fenómenos geográficos da Califórnia e de São Francisco em particular. Dicotomia diagnosticada de igual modo por Susan Landauer que aponta certa as dinâmicas de resposta entre a *New Left* e a *New Right* na geografia californiana (Landauer, 2006, p.3). São Francisco é uma cidade/figura com um corpo presente, local e visível a todos os seus habitantes da agência ideológica do progresso que constantemente ambiciona e que a define enquanto cidade.

A narrativa progressista do Golden Rush a Silicon Valley tem contraditório, na engrenagem progressista do capital levantam-se desde cedo as lutas das classes que a sustentava; para os magnatas— *tycoons*— também os trabalhadores se organizaram e consequentemente a massa cidadã de São Francisco (Walker, 1998, p.1). Do incremento industrial da cidade proveio o desenvolvimento dos sindicatos dominados a pelo IWW (Industrial Workers of the World). Com a Revolução Russa de 1917, as fracturas internas da organização começaram a surgir e em 1924 saem alguns dirigentes como por exemplo o conhecido John Reed. De forma consequente, ficou marcada a crescente adesão dos sindicalistas ao Partido Comunista americano entre 1930 e 1934, os anos quentes da Grande Depressão²⁵. Temos por isso desenhadas no início dos anos 30 duas forças políticas estruturadas e organizadas pelos trabalhadores de São Francisco: o Anarco-Sindicalismo do IWW e o CP Partido Comunista estado-unidense. No senado temos os Democratas e Republicanos liberais que respondiam a uma maioria de esquerda na cidade que, tendo por base

²⁴ Debatermos aqui a ideia de progresso a partir da proposta de Chris Carlsson para o situar antagónico às forças de resistência e libertação laboral da cidade:

Progress unifies capitalist planners around share values and assumptions, as if they were in the same social club (...) is also an ideological “club”— in the sense of “blunt instrument”— wielded against recalcitrant workers and uncooperative communities to ridicule opposition to development plans. Progress as ideology has assured that all changes are both for our own good and, in case, inevitable. (Carlsson, 1998, p.67)

²⁵ Verifique-se a propósito do estabelecimentos das duas forças políticas de Esquerda em São Francisco:

The experience and reputation the Communists gained in mills, mines, fields, factories, and offices grounded them in many of the crucial centers of class struggle that broke out starting in 1933 during the initial fights for union recognition. Their tenacity and heroism in the midst of desperate times for the working class, along with the still powerful memory of the 1917 Russian Revolution and the evident crisis of US capitalism during the Depression, made the CP's growth possible. (Chretien, 1997, s.p.)

eleitoral os trabalhadores com as organizações sindicais, iam seguindo as intenções de voto traduzindo-as em leis correspondentes, o que representava um pulmão de políticas mais liberais e concertadas com a população, no meio do grande estado conservador (republicano) da Califórnia (Walker, 1998, p. 10). Em 1934 dá-se um marco histórico na história geral dos Estados Unidos, a Greve Geral de São Francisco que em Junho conta com a mobilização total da classe trabalhadora— desde o operário fabril ao vizinho do lado pequeno-burguês— como resultado de recorrentes greves e motins dos trabalhadores navais, os estivadores²⁶, em Maio anterior (Figuras 35, 36, 37, 38). A maior influência política entre os trabalhadores era o anarco-sindicalismo por questões de sedimentação histórica dado que foram as primeiras formas de organização laboral, “the basic tradition on the West Coast was IWW” (Rexroth cit. por Meltzer, 2001, p.241)— reservando talvez uma origem comum à ideologia fundadora dos Estados Unidos dicotômica, liberal e libertária, ambas assentes nas radicalizações de liberdade individual, que não nos cabe aqui discutir além do âmbito do nosso enquadramento e debate estético—. Em São Francisco, o CP teve de lutar para garantir a confiança dos trabalhadores da cidade ao mesmo tempo que se integravam nas reais fileiras de trabalho, não só organizando novos sindicatos com dirigentes correspondentes, mas ocupando também postos entre estivadores e marinheiros, adquirindo um papel fundamental na grande greve²⁷ de 1934 na resolução das negociações. Os trabalhadores venceram as negociações laborais e abriram uma cultura de participação e concertação social característica: uma *Popular Front* de Esquerda desenhada para a greve que transbordou para a cultura e organização da cidade. Materialmente, conseguiram aproximar os salários dos trabalhadores em geral à dita pequeno-burguesia e burguesia da cidade. Em consequência as fronteiras entre classes no que concerne às

²⁶ Veja-se em particular o envolvimento geral da população da cidade na Popular Front:

The San Francisco General Strike developed as part of a West Coast maritime strike which, at its height, involved more than 130,000 workers in the Bay Area and about 200,000 coast-wide, bringing key sectors of the economy to a virtual standstill.⁵ In addition to the longshore workers and seamen, teamsters, building tradesmen, streetcar operators, and hotel and restaurant workers joined the strike. Tens of thousands of organized and unorganized workers joined in around the Bay Area, including six hundred Chinese laundry workers, nonunion truck drivers, and dozens of small manufacturing plants and service industry businesses. Many of these workers took the opportunity to ask the established unions for help in organizing their workplaces during and after what came to be called the Big Strike. (Chretien, 1997, s.p.)

²⁷ O *Communist Party* não era a força maioritária dos sindicatos mas teve um papel fundamental nas propostas e estratégias da frente comum dos trabalhadores do porto principalmente no fecho das negociações:

The new union militants held a convention in San Francisco in February 1934 for all the International Longshoremen's Association longshoremen along the West Coast. The workers met for ten days but excluded paid union officials as delegates. They demanded union recognition, union-controlled hiring halls to replace the humiliating “shape-up” (...) a raise in pay, a thirty-hour week (Carlsson, 1998, p.69-70)

condições sociais foram progressivamente enfraquecendo²⁸. A *Popular Front* torna-se pela primeira vez um recurso de luta entre cidadãos e os capitalistas (os investidores) , com uma resposta de extrema violência pelas forças da Direita²⁹ visível de resto no que a cidade se transformou actualmente. Marcou-se no entanto como uma evidência da eficácia da organização, resistência e contestação pública que se vai distribuir como possibilidade pela geografia da cidade— em rigor, do país, dado que após os quatro dias de greve todos os trabalhadores dos portos da costa Oeste venceram as negociações laborais em jogo—.

A aproximação entre classes na dialéctica histórica da cidade adquire estímulo noutras origens que não as condições de luta laborais. Não só os anarquistas e os comunistas dos sindicatos se concertaram na *Popular Front* de 1934 com os trabalhadores de serviços e intelectuais de São Francisco, mas também começamos a ver despontar os frutos das políticas progressistas de educação da Califórnia implementadas depois da Grande Depressão—já com a visão de um estado industrial, tecnológico e militarizado para o futuro—, que instituíram educação obrigatória e gratuita para os cidadãos que se tornariam idealmente trabalhadores e técnicos especializados³⁰.

Outra face de uma *Popular Front* unida teve origem na arquitectura e urbanismo de São Francisco. O poder instituído das empresas e dos especuladores económicos de São Francisco retaliou depois da grande greve de 1934 encontrando a validação oficial do presidente Henry Truman em 1949 com as medidas de investimento na modernização das cidades do pós-guerra (Walker, 1998, p.4). Os proprietários e especuladores organizaram-se em torno do *Redevelopment Agency* de São Francisco

²⁸ Veja-se:

at the same time, the workers of San Francisco have historically been well organised and able to hold their own against the bully-bosses, through union militancy and political activism.(...)At the end of World War II, San Francisco was a union town and working class leaders were powers to be reckoned with(...) Worker empowerment and good wages fuelled class struggles rather than dousing them, brought alliances between skilled and unskilled male workers, and blurred the edges between the working and middle classes. (Walker, 1998, p.9)

²⁹ A retaliação das forças de poder também tem uma tradição de repressão e violência na cidade que evidenciou desde sempre, aqui actualizando-se no exemplo de 1934:

The General Strike began to weaken almost as soon as it officially began. The National Guard occupied the waterfront and violent attacks by vigilantes (off-duty police and hired thugs, coordinated by the Industrial Association) occurred all over San Francisco. The conservative Strike Committee authorized so many workers to go on working that they dramatically undercut the movement. (Carlson, 1998, p.71).

³⁰ Verifique-se com Cándida Smith:

Through prosperity and depression, the state government continued allocating massive amounts of money to constructing a system of public universities and community colleges that were inexpensive, accessible and overall of high quality. It was a remarkably successful social experiment that contributed to the state's preeminence in the sciences, new technologies, and post-Second World War defense and aerospace industries. The coordinated system of 'universal higher education' was inseparable from California's development into an important hub within the global economy. (Smith, 2007, p.104).

e mais uma vez, em nome da irredutibilidade do progresso³¹, começam as demolições, expropriações e despejos autorizados pelo mito, pontuado por este programa que vai determinar a paisagem arquitectónica da década de 50: a ruína, os detritos e a circularidade das demolições/reconstruções. Na realidade visível da cidade, detinham o claro objectivo entre outros, de fragilizar bairros específicos de trabalhadores e dirigentes sindicais³², juntamente com as comunidades liberais (eleitores democratas) que iam encontrando um espaço de representação na cidade — afro-americanos, a comunidade gay e os figurados *Beats* —. Esta tomada também valorizou as investidas urbanas com um reverso ideológico racista, com igual tradição na cidade cosmopolita, também verificável nas políticas de deslocação de comunidades com vista à valorização destes bairros na construção da “nova cidade”, desde o esvaziamento de Japantown— na formação dos campos de concentração para cidadãos japoneses nos Estados Unidos— até à limpeza racial dos negros e chineses dos bairros mais centrais da cidade já no pós-guerra— a acção do Redevelopment Agency na Fillmore Street na parte da cidade designada por Western Addition, também é designada por “negro removal”.

Esta retaliação nasce de uma arquitectura desenhada para ser usufruída e vivida na sua urbanidade e esfera pública por um lado, e para a funcionalidade de uma classe trabalhadora e pequeno-burguesa. Esta característica impulsionou os movimentos de solidariedade e trocas de estratégias de organização³³ durante as lutas sindicais que derivaram no resto da cidade. São Francisco vetou-se em resistência urbana através da arquitectura vitoriana e eduardiana— “from distaste for the modern wrecking ball” (Walker, 1998, p.6)— nos quarteirões paralelos nas suas colinas, relegando

³¹ Sobre o ataque aos bairros organizados: “After World War II, San Francisco leaders faced an urban landscape full of both physical and social obstacles. Whole Neighbourhoods had to go— community stability had become an obstacle to rapid economic growth.” (Carlsson, 1998, p.82).

³² Veja-se a este respeito:

It is not accidental that the San Francisco neighbourhoods most skilled in organising, with the most active memory of how improvements were actually achieved, were the same neighbourhoods that experienced the wrecking ball of the redevelopment. Redevelopment targeted neighbourhoods where relatively coherent subcultures within the working class flourished. I speak of the predominantly African American Western Addition, the Italian produce district, and the South of Market single room occupancy hotels that housed thousands of retired workers who had participated in the great upsurge of the 1930s. (Carlsson, 1998, p.82)

³³ Veja-se a este respeito:

Part of the aims and accomplishments of this political culture has been to dispose middle-class people toward organised labor and to weaken their allegiance to the burghers of Pacific Heights. This sort of position is rare rationalised in terms of class, but rather as a libertarian independence from all power blocs and sympathy toward the oppressed. As a result, any number of transgressive political bridges were constructed in the postwar era across the class spectrum, turning personal liberation into political power. Burton got his start by uniting Chinatown and white workers of the hotel districts, then brought middle and upper-class liberals from the eastern half of the city. Civil Rights activists and the Burton machine urged alliances between African American protesting black removal and white liberals opposing Downtown expansion. Meanwhile the beats and the hippies contributed by their rebellious race-mixing and incorporation of black culture into their practical critique of the oppressions of the bourgeois expression and repression. (Walker, 1998, p.11)

o espaço visível da modernidade geométrica dos grandes espaços para o centro financeiro e comercial da cidade em *Downtown*. Contíguas, as casas habitavam-se próximas conferindo a tendência comunal do espaço doméstico reduzido e funcional para o trabalhador na cidade; as janelas victorianas, e mais tarde, as *Bay windows*, para além de se abrirem à luz e calor de um sol naturalmente intermitente, transparecem numa ilustração das relações modernas de São Francisco entre a domesticidade e a urbanidade, o privado e o público.(Figuras 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45). Existem ainda duas catástrofes e um facto histórico residente que redimensionaram os bairros victorianos de São Francisco, a primeira, o grande terramoto de 1909 e a segunda a crise financeira de 1929. Ambas redistribuíram famílias e novos cidadãos numa lógica comunal. As casas eduardianas e victorianas de família foram divididas em vários módulos habitacionais para albergar o máximo de população desalojada (na catástrofe natural e financeira)³⁴. Por outro lado, o cosmopolitismo da cidade fez chegar desde sempre novos habitantes à cidade que não se cingiam à classe proletária, ou seja, jornalistas, advogados ou médicos podiam habitar a mesma morada do delegado sindical da fábrica ou da mina.

A reacção urbanística e imobiliária foi, por isso, urgente na cidade que ensaiava e descobria a força de uma frente popular. As contra-investidas dos proprietários, investidores e patrões industriais no espaço da cidade nos reconhecidos fenómenos de requalificação urbana, gentrificação e turistificação reconhecidos hoje globalmente como estratégias financeiras e económicas como nos confirma Chris Carlson:

Ultimately, this long term counteroffensive changed life, both at work and at home. What began as an effort to circumvent organize workers in San Francisco by regionalising the local economy became a model for the globalisation that was swept the world in the past quarter-century.

San Francisco has been an important test site for our society's most advanced techniques for improving and extending the control of capitalism. (Carlsson, 1998, p. 83)

A luta em cima marcada entre *tycoons*- os magnatas de São Francisco— e o bloco improvável inaugurado na Greve Geral de 1934 dos *wooblies*—anarco-sindicalistas da IWW—, *commies* - comunistas e *burghers* — pequena burguesia e burguesia— , é a cidade dialéctica nesta tensão

³⁴ Rebecca Solnit explora as potencialidades utópicas das calamidades recorrendo ao exemplo do grande terramoto de São Francisco. Sublinha o efeito social decorrente da destruição das infra-estruturas que instauravam o poder:

They were literally in proximity to each other; the walls literally fallen away from around as they clustered in squares and parks, moved stoves out into the street to cook, lined up for supplies. They had all survived the same ordeal. They were members of the same society(...) Though disasters are not necessarily great levelers, some of the formerly wealthy in this one no longer owned more than the poor. (Solnit, 2009, p.28)

fundadora. Os esforços e a cultura de negociação entre o segundo bloco da luta, a solidariedade inerente identificando um inimigo comum e as diferenças reduzidas nas condições laborais e sociais do proletariado com a pequena burguesia produzia um sentido de comunidade que criou um momento histórico muito particular em São Francisco antes e após a Grande Guerra.

Daqui se segue que a cidade activista e tensional é reflexa no campo específico das práticas artísticas. Começemos pela boémia que nasce politizada em São Francisco. Como Richard Walker e Chris Carlson nos adiantam na sua abordagem historiográfica, o progresso (com uma ideologia capitalista e neo-liberal) e a resiliência ao mesmo, materializaram-se na geografia e espaços da cidade acompanhando as lutas de classe, laborais, com as estratégias comunais que servem de base, exemplo e tradição aos artistas do pós-guerra, na nossa visão, como principal vector. Voltemos por isso ao início do novo para apontar exemplos no âmbito artístico, que de que lado da barricada estavam os artistas da cidade, seguindo o método de T.J. Clark.

Analogamente à Paris moderna, também São Francisco da época do *Gold Rush* contava com a imprensa para mediar a noite de Montgomery Street com a fluência e trocas da boémia. Bret Harte, um escritor picaresco dedicado às histórias do *Gold Rush*, tinha uma coluna de vinhetas no jornal *The Golden Era, The Bohemian Feuilleton* nas quais recorria à sátira dos costumes típica das crónicas sociais (Peters, 1998, p. 201) mas que denotava uma posição crítica na relação do artista com o espectáculo da cidade. Assim, em meados do século XIX temos já um imaginário a construir-se ritmado pelo crescimento económico e a participação de escritores, jornalistas e artistas na construção simbólica e material da cidade. A fundação anárquica da cidade orientada pela ausência de leis do capitalismo galopante convocou para além das organizações sindicais e cívicas, a necessidade de os artistas se definirem numa frente própria, e consequentemente em espaços por si representados. Posto isto, verificamos uma fundação e progressão das práticas de auto-organização artística em São Francisco enquadradas ideologicamente no anarquismo e comunismo que por sua vez se estenderam para o espectro estético, neste caso reflexo do espaço dos artistas na cidade num sistema de arte particular que aqui queremos definir.

O auto-financiamento cooperativo entre artistas, o campo circular da produção com a entropia entre produtor (artista) e audiência (artista), a partilha e ausência de competição na cultura artística de

São Francisco adquiriam corpo em clubes, comunas e colónias como o Bohemian Club³⁵ (1870-actual), o Montgomery Block³⁶ (1850-1959), Carmel-By-The Sea³⁷ (1906), ou ainda o pequeno mas com extremo significado dos fenómenos múltiplos da cidade, Revolutionary Artists Club, fundado em 1926 por artistas chineses na Chinatown³⁸ (Figuras 46, 47, 48, 49, 50,51). Estes fenómenos são auto-organizados em espaços não institucionais privados e públicos, auto-financiados, com uma agenda política claramente socialista, numa lógica de produção artística tendencialmente flexível que agrupava invariavelmente literatura, filosofia, pintura ou artesanato numa coexistência espacial e comunitária. São Francisco enquanto lugar constitui-se com as preocupações socialistas, ambientais, raciais e de género nestes ambientes artísticos desde o fim do século XIX e primeiras décadas de XX. Têm uma origem urbana, cosmopolita e boémia— a cidade— que nos chega politicamente comprometidas até aos dias de hoje com George Sterling, Mary Hunter, Mark Twain, Jack London, Emma Goldman, Tina Modotti, Dorothea Lange, Diego Rivera, Frida Kahlo e progridem para os muralistas New Deal com outros tantos exemplos pares. Verifica-se a continuidade e tendência para a construção comunal sublinhada por Rebecca Solnit e Cándida Smith nestas primeiras plataformas cooperativas, que transportam ambições utópicas e políticas na sua constituição, submetidas a uma intrincada relação entre artista e espaço geográfico.

³⁵Não é inesperado por isso, que em 1870 seja fundado o Bohemian Club, primeiro informalmente na casa do jornalista do San Francisco Chronicle James Bowman, que com o seu crescimento mudou o salão para um *watering hole*, uma taberna de nome *Jolly Corks*. Contando com a participação de artistas, poetas e escritores para além dos jornalistas, no espírito do romantismo inglês do humor e cenas “espirituosas”, *wit*, realizavam performances a que chamavam de *Jinks*. Na elaboração e exigência crescente destas performances e teatro, o *Bohemian Club* chamou à sua organização membros com capital para investir nas actividades do grupo afastando-o da radicalidade da boémia e instituindo o clube a uma elite exclusiva popularizado no retiro Bohemian Grove—um dos circuitos de influência e poder identificados pela *Fortune 500* (Peters,1998, p. 201).

³⁶ Na mesma tradição, e fruto da cultura de exploração imobiliária e consequentes deslocamentos na cidade, o grande edifício na esquina da Montgomery com a Columbus deixou de ser o outrora grande centro financeiro para atrair artistas e escritores com as suas rendas baixas e grandes áreas de loft:

Built in 1853 as the largest commercial building west of the Mississippi, the huge brick Montgomery Block building served initially as studios and apartments for writers including Mark Twain, Bret Harte, Ambrose Bierce, Robert Louis Stevenson, Jack London, George Sterling, and Emma Goldman. The building miraculously survived the San Francisco earthquake and fire of 1906. By the 1930s, as many as 75 artists and writers had studios or apartments with rents as low as \$5 per week in the building they had affectionately dubbed the “Monkey Block.” (Smith, 2011, s.p).

³⁷ A conferência socialista de Carmel-by-the Sea foi cumprida pelos escritores e poetas que forma acrescentar à comunidade já existente de *Arts and Crafts* da colónia uma consistência ideológica: “he and a small group of writers and artists attempted to create an alternative community that would use art as the basis for an ideal society” (Peters, 1998, p.201). A comuna tinha um grupo de leitura de exegese marxista, organizava performances de dança e poesia e exposições orientadas para a cerâmica— o grupo original de Carmel é o Arts and Crafts Club — A habitação comum dava já o mote para o hibridismo dos meios artísticos que se estabelece como uma propriedade dos objectos e processos do pós-guerra.

³⁸ Verifique-se:

Its initial membership was comprised entirely of young Chinese immigrant men, most of whom had taken to oils only a few years before, and as far as can be discerned, they took each other, Chinatown’s streets, its daily inhabitants, and several selected studio props—mostly objects from Chinatown’s stores— as their primary subjects. (Lee, 1998, p.163)

O galope cosmopolita permitiu ainda a fundação do San Francisco Women Artists em 1887 como um grupo independente de mulheres que se juntavam para criticar mutuamente o seu trabalho em locais públicos da cidade enquanto *sketch club*. Mais ainda a considerar, a projecção cosmopolita que a própria cidade imprime em si mesma no espaço público em demonstrações de grande escala como a grande feira Panama–Pacific International Exposition de 1915, em celebração da abertura do canal do Panamá e como resposta progressista à catástrofe natural do terramoto de 1906, e que contou com a implicação das artes nesse imaginário cosmopolita, sendo por esta ocasião construído o Palace of Fine Arts na cidade. O mesmo ponto de ordem de projecção pública da cidade cosmopolita, que implica o artista com/na cidade, replica-se mais tarde com a grande feira Golden Gate Exposition em 1939 que dura um ano e ocupa a Treasure Island com arquitectura e arte numa explosão das capacidades auto-reflexivas da cidade em movimento após mais uma catástrofe, desta vez, a financeira, de 1929. O programa Art-in-Action do arquitecto Timothy Pflueger contou com a participação do artista comunista Diego Rivera que, conforme o nome do programa indica, deveria trabalhar todos os dias em público na feira em Treasure Island num mural que viria a ficar conhecido como *Pan- American Unity* (Zakheim, 1998, s.p.) .

As práticas artísticas como uma extensão do artista na cidade resumem-se ainda no compasso seminal de uma tradição regional que considera o *artista amador*, no sentido de invariavelmente se sustentar com profissões paralelas inscritas na classe trabalhadora (mineiros e operários) e pequeno-burguesa (jornalistas e empregados de serviços)— “laborers, shopkeepers, housewives, and transients” (Peters, 1998, p.200) o que adquiriu especial relevância na entrada dos anos 30 na sedimentação da política com as artes em São Francisco. A/o artista na cidade encontrou uma sistematização pública e oficial da sua boémia embrionária na década pós-depressão, com as medidas New Deal e com a Public Works Arts Project (PWAP), que se estenderam posteriormente ao reconhecido Federal Arts Project (FAP) do Works Progress Administration (WAP). O financiamento sistemático determinou a proletarianização oficial dos artistas numa classe própria e

firmou a relação dos artistas com a política e instituições da cidade³⁹ ao mesmo tempo que assentava profissionalização.

A pulsão boémia permaneceu porém neste novo fenómeno institucional, por exemplo, através da comuna artística Monkey Block. As políticas oficiais do New Deal em São Francisco constituem-se orgânicas com este centro boémio contaminado politicamente pelo comunismo e anarquismo. Os artistas passam a distribuir publicamente a sua ideologia nos murais, fotografia, filmes e programas de educação gerados no seu útero comunal e financiados pelo governo. Ao mesmo tempo, as tradições críticas de auto-organização artística já estão firmadas na cidade e entram em diálogo progresso com as instituições. É importante fixar este vector, pois assim se apresenta uma base histórica que no final dos anos 30 e década de 40 faz conviver dois paradigmas apresentados, o artista amador privado na boémia e em relação com comunidades circunscritas como os clubes e comunas anunciados, com o artista profissional que se implica e representa publicamente através das políticas de arte pública da cidade.

Das infinitas derivações entre a cultura política dos artistas, existe uma em particular que nos interessa aqui destacar e desalinhar para desembocar na comunidade artística do pós-guerra em questão: a popularização do comunismo entre a cidade com as figuras de Kenneth Rexroth e Robert Duncan como transmissores da tese aos nossos artistas *dirty, funky*, que por sua vez progridem para uma meta-boémia, como Richard Cândida Smith sugere.

Carmel-by-the-Sea e a inspiração socialista- ecologista- poética do poeta e artista George Sterling foi a razão mítica pela qual o poeta e filósofo Kenneth Rexroth se muda para o Monkey Block em 1927. A partir da comuna socialista em que Montgomery Block se tornou, Rexroth começa muito rapidamente a organizar e participar em ações políticas e reuniões teórico-filosóficas com a visão de perpetuar o que o poeta George Sterling tinha de algum modo iniciado. No início dos anos 30, Kenneth Rexroth torna-se um dos principais organizadores do John Reed Club de São Francisco com uma recepção de sucesso dos intelectuais da cidade, que terá sido um dos sectores determinantes para a acção do Communist Party em São Francisco. Os artistas e intelectuais

³⁹ Veja-se a este propósito:

Some of the artists saw their efforts tied to grassroots activism. Artists in San Francisco organized to get work and linked their work initially to labor organizing efforts, particularly the 1934 San Francisco General Strike. Bernard Zakheim, Kenneth Rexroth, Frank Triest, Victor Arnautoff and Ralph Stackpole were influential in forming the Artists' and Writers' Union to pressure Washington to initiate a federal art project.²³ Their efforts resulted in the first New Deal mural project in the U.S. — Coit Tower on Telegraph Hill.²⁴ This project, the combined work of 26 artists and their assistants, took place during the General Strike. The artists could see the labor actions unfolding on the Embarcadero below. Two strikers were killed by the police in the heated struggle. At one point the artist's union organized a picket line around the tower to protect their murals from a vigilante committee attack. (Smith, 2011, s.p.)

assumiam-se como mais uma vez como proletários ecoando as tradições da cidade e organizando-se sindicalmente conforme Rexroth nos avança numa entrevista a David Meltzer:

Most of those people became involved in red San Francisco. The interesting thing is that most of them became practical labor organizers, rather than bohemians sitting around in Union Square arguing about proletarian literature. (Rexroth, cit. por Meltzer, 2001, p.230)

Rexroth era um marxista convicto, obcecado na transmissão e exegese dos textos políticos e literários como também no debate crítico da produção artística. A exigência de uma seriedade intelectual prendia-se com uma ética da prática que encontrava equiparação no seu poder de organizar, motivar e doutrinar os grupos em que se inseria⁴⁰. No início dos anos 30 tinha uma relação directa de trabalho com o Communist Party apesar de ter sido recusado na inscrição que fez ao partido e das suas claras tendências anarquistas conferindo mais uma vez prova à particularidade política de São Francisco. Escrevia semanalmente para o *Waterfront Worker*, o jornal dos sindicatos, participou na fundação e organização do sindicato *Artists and Writers Union* (com ligação ao CP) que teve um papel fundamental na mediação das medidas *New Deal* imediatas à pós-depressão, antecessoras ao *Federal Art Project* da *Works Progress Administration* (WPA), o *Public Works Arts Project* (PWAP)- 1933-34. Rexroth estava literalmente em todo o lado, como um dos protagonistas das pontes transgressivas das relações de classes e partidárias das quais São Francisco é um exemplo ímpar. O poeta e filósofo foi um dos instigadores principais da ação do CP (a partir do *Monkey* e do *Reed*) na grande manifestação em frente ao museu *De Young* para impedir um negócio com fundos públicos envolvidos do PWAP, sendo também protagonista na luta dos artistas para manterem os murais socialistas da *Coit Towers*⁴¹ na turbulência e ataque dos media em 1934 (Figuras 52, 53, 54, 55), no mesmo ano da grande greve, colocando os artistas e o seu sindicato longe da indefinição do seu berço da boémia e perto das trincheiras do *Popular Front*.

A luta concreta de Rexroth em *Coit Towers* e no museu *De Young* é balanceada na participação dos artistas nos momentos sociais da cidade através do movimento conjunto entre organização política e

⁴⁰ O tradutor e crítico de Guy Debord Ken Knabb diz-nos a propósito: “He’s a figure of historic stature, worthy of standing beside the greatest thinkers and visionaries of the past. He straddles East and West, nature and civilization, mysticism and skepticism, radicality and magnanimity.” (Meltzer, 2001, p.274)

⁴¹ Leia-se o seu testemunho:

So when the director of the De Young Museum and a rich patron and our big rich commercial artist met for the preliminary meeting, there were about 250 people in the court of the De Young Museum, notified overnight! And they were all bona fide artists. We just took over. We decorated Coit Tower. It looks like Diego Rivera funny papers, but it was a very great achievement. (Rexroth, cit. por Meltzer, 2001, p.234)

prática artística. A organização laboral e partidária dos artistas que representavam a cidade num ano quente — não esqueçamos que no mesmo ano de 1934, os murais de Diego Rivera foram apagados no Rockefeller Center— era evidente nas representações dos murais que contava com o trabalho de muralistas comunistas como Victor Arnautoff, Bernard Zakheim ou o prévio assistente de Diego Rivera, John Langley Howard. É bastante evidente o impacto do muralismo na cidade de São Francisco, como também em LA— influenciado formalmente pelo social realismo do modernismo mexicano de Orozco e Diego Rivera nos anos 30—, conferido nas políticas do Federal Art Project. O meta-fresco de Diego Rivera na parede da galeria da Califórnia School of Arts em São Francisco, soma a posição política quer dos muralistas New Deal como dos seus artistas pares que produziam noutros meios artísticos: no mural vê-se figurado o pintor e um grupo de trabalhadores (artistas), entre os andaimes a pintar em grande escala a figura do proletário que os cobre menores como agentes mediadores de representação e os eleva maiores à identificação dos artistas com a luta proletária. O envolvimento político é transversalmente impulsionado pela chamada pública das políticas New Deal como também nos adianta o historiador Harvey Smith:

One of these programs, the Farm Security Administration (FSA), also hired photographers, including Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Russell Lee, Gordon Parks and others to document the conditions of drought-stricken and financially ruined farm families. (Smith, 2011, s.p)

Na reiteração desta ideia destacamos a intervenção da Liga de Fotografia e Filmes de São Francisco no ano quente de 1934, no qual organizaram a documentação dos acontecimentos políticos, na denúncia da violência, assédio e abusos de poder, na divulgação de filmes socialistas, dando origem a uma exposição colectiva de fotografias sobre a desigualdade social e a luta de classes em decurso⁴².

Quando o WPA com os financiamentos FAP finalmente é implementado, São Francisco já conta com um sindicato de artistas que tem palavra na delegação dos fundos e projectos de artes visuais, como também na poesia, literatura e academia com livros, investigação e doutoramentos, demonstrando um sistema oleado de ação na cidade a partir da comuna Monkey Block. Os artistas detinham de facto um poder de decisão e intervenção nas políticas artísticas públicas sublinhada pela necessidade de lidarem com a burocracia institucional inerente: inscrições, projectos e

⁴² Veja-se:

Another collective effort, the Photo-Commentors, a short-lived group that included Balog, Hagel, Mieth, Dorothea Lange, Consuelo Kanaga, Willard Van Dyke and Ansel Adams, among others, organized a large photo show at the Gelber-Lilienthal Gallery and Bookstore sometime in 1934, bringing together one hundred "photographs of social significance (Leshne, 2006, s.p.)

relatórios adjacentes aos trabalhos em curso que lhes conferia um sentido de responsabilidade e representação na sociedade em que se integravam culminado na obra e legado público em si:

The voices of New Deal artists who were part of the Monkey Block (found primarily in the mid-1960s oral histories of the Archives of American Art of the Smithsonian Institution) consistently depict the unique period of the 1930s and early 1940s and the experiences of working under government sponsorship. A common theme in these oral histories is the artists' gratitude for the New Deal art programs that helped them to develop as artists, enabled them to form a supportive community, fostered their sense of responsibility to their public audience, and nurtured an American artistic renaissance. (Smith, 2011, s.p)

O programa FAP dura até 1945 o que significa uma política de arte pública com a durabilidade de dez anos com repercussões até aos dias de hoje na relação dos cidadãos com a arte e muito particularmente com os murais. Acima de tudo firma, institucionaliza e sistematiza o trabalho visível do artista na cidade, conferindo com a esfera da arte pública uma marca urbanística daquele, abrindo e instaurando as potencialidades e a tradição interventiva do artista nos espaços urbanos. E aqui resgatamos a potência de um momento histórico que integra de igual modo a tradição dos espaços urbanos intersticiais da boémia em São Francisco, abrindo na conjunção destes vectores possibilidades artísticas únicas e específicas na topografia artística do pós-guerra.

É com esta experiência do artista na e com a cidade que Kenneth Rexroth consolida e actualiza esta responsabilidade do artista na sua própria “missão doutrinária”, integrando uma poética e prefigurando um sincretismo filosófico típico de São Francisco do pós- guerra que ecoa na década de 50 e se aplica à comunidade artística aqui em questão. Do grupo de trabalho do John Reed, constitui o Anarchist Libertarian Circle no início dos anos 40 numa cave de Fillmore Street, Bay Area, onde consoma e transmite as tendências comunistas destas variáveis históricas, mudando o clube por fim para o Mission District (ao pé da Castro). O grupo chegou a ter mais de 200 participantes no final dos anos 40, num tempo e espaço de transmissão na comunhão de Rexroth com poetas que estiveram directamente envolvidos na construção das galerias organizadas por artistas em Fillmore, muito particularmente Robert Duncan e Jack Spicer (1925-1965), por sua vez mestres de Michael McClure, os três detiveram um papel determinante nas galerias cooperativas Fillmore Street.

Apesar da maturação da tese comunista do Rexroth se manifestar nos anos 70 com o seu panfleto sobre o conceito— considerando a sua evolução histórica a partir dos Marxistas libertários— as

ideias fundamentais já corriam nestas reuniões. A compreensão do estado como a face visível e autoritária do sistema capitalista ou neo-liberal e a convocação crítica de um cuidado de si e do lugar social numa visão de comunidade e inter-dependência inscreve as directrizes básicas do comunalismo. A boémia, surge para Rexroth, e aqui perfeitamente alinhado com a tese de Clarck, como o grande fundo social desta possibilidade de vida comunal, como um fenómeno parasita à estrutura capitalista, feita daqueles que vivem nos interstícios da sua super-estrutura, que se constitui transversa a classes e grupos sociais. Sistematiza-a como uma forma de organização auto-sustentada da comunidade designada como uma alternativa ao mercado dominante:

What this simply means is that from the beginning capitalism secreted, as a kind of natural product, a small, slowly growing class of people who flatly rejected its alienation and lack of meaning. Even in the hard days of primitive accumulation of capital, the system was so inefficient that it was possible to live a different kind of life in its interstices, if one was lucky, well, usually self- educated, and born above the level of dire poverty. Today interstices have opened up everywhere in an affluent society. The fact that thousands of people can desert the industrial capitalist economy and live by making pots or batiks or leather work or strumming guitars may seem superficial and trivial. It is not. The problem is to reorganize the economy so that the automobiles are made in the same way. (Rexroth, 1974, p.15)

Apesar dos problemas levantados por esta questão estruturante, o que interessa neste momento reter é que Rexroth confere no seu grupo de discussão o poder transformador da auto-organização por si só, reduzindo-o ao grau zero quando apela à boémia como estado residual ou parasita do sistema dominante. Esta auto-organização, tal como já discutimos, prevê uma ética. É nessa ética que o filósofo deposita a esperança da transformação social:

Effective attack on the State and the economic system requires power, and the State, which is simply the police force of the economic system, has, so far, all the effective power. Demonstrations or Molotov cocktails are equally powerless before the hydrogen bomb. This is why the important changes are taking place in what the youth revolt calls life style. And this is why their elders of both Old Left and Right accuse them of parasitism. Communes seem to the older generation as much luxuries of late capitalism as the immensely profitable exploitation of music or drugs. (Rexroth, 1974, p.9)

O paradigma do parasitismo na boémia dirige-se à crítica interna da Esquerda (a esquerda infantil de Lenine aos marxistas libertários) denotando o domínio do campo e a clara intenção de se posicionar nas tradições da exegética crítica do marxismo, o que mais uma vez demonstra o programa de missão que projectou para si. A sua exegese é radical porque naturaliza a crítica e reposiciona a potência do esvaziamento ideológico como um parasita das totalizações, dos grandes

sistemas ideológicos consumados numa primeira instância na figura do Estado autoritário. Numa segunda instância convoca a globalização, ou império como um grande organismo no qual o “insterstício” ou comunidade é parasita. Ou seja, o parasitismo é entendido na organicidade integrada de um corpo autoritário, ocupado por comunas parasitas que invocam a desfuncionalização e a fragmentação do organismo total. Esta analogia serve para colocar todos os fenómenos do mundo numa rede interconectada entre si, na qual todas as acções importam e impactam— onde Rexroth oportunamente dimensiona e sincretiza a religiosidade e poesia na metafísica das coisas—. Já a resposta do filósofo à questão eternamente levantada na assunção da sustentabilidade das comunas—“The problem is to reorganize the economy so that the automobiles are made in the same way” (Rexroth, 1974, p.15)—parte do mesmo princípio da interdependência das coisas, de ecologia (comunidade) em ecologia, provendo o grande eco-sistema do planeta⁴³ numa relação horizontal que anule as estruturas de poder. O princípio da interdependência das coisas prevalecente na directriz de resposta e acção directa de Rexroth assume uma face religiosa e espiritual latente da cultura popular do pós-guerra de uma forma geral. A visibilidade da emergência mística e religiosa como uma solução universalizante da propriedade múltipla e autónoma da comunidade (em última análise, do indivíduo) popularizou-se na cultura e na arte pelo Budismo Zen aliado à corrente *Beat*. O facto não invalidou a manifestação de outros invólucros metafísicos conferidos pelo cristianismo e judaísmo, ambos actualizados na sua vertente mística e que, em concreto, são absolutos nos objectos e espaços artísticos que iremos adiante focar.

Richard Cándida Smith contribui para a diluição do império da influência Zen, afastando uma vez mais a imaginação imposta da contracultura *Beat*, quando, e precisamente através de Rexroth, marca a tendência mística e arqueológica de uma religiosidade contornada e erigida por rituais fundamentalmente pré-civilizacionais, sincrética, assistida pela cabala judaica, a teologia negativa cristã, a antiguidade clássica grega e evidentemente o budismo tibetano e Zen japonês.⁴⁴ Esta

⁴³ Verifique-se a ideia:

This is what all the schools and tendencies of the libertarian and communal tradition have in common, a primary emphasis on man as a member of an organic community, a biota, in creative, non-exploitative relationship with his fellows and his environment. The communist-anarchists Élisée Reclus and Peter Kropotkin were both geographers and, if anyone was, they were also the founders of the science of ecology. (Rexroth, 1974, p.11)

⁴⁴ Verifique-se a este propósito um dos pontos centrais no pensamento de Rexroth, a descentralização da cultura europeia viabilizada por uma reconexão às múltiplas culturas de influência: “The “occult” in the Occident was part of the pre-Christian heritage that had been suppressed and repressed but preserved in magic and folklore” (Smith, 1995, p. 48), tese reforçada pelo elogio às culturas asiáticas conectadas a esta antiguidade a que apela a recuperação: “Classical civilization had shared many of the religious and philosophical traditions that remained alive in India, China and Japan.” (Rexroth, 1974, p.11). Já a respeito a transversalidade das actualizações religiosas, Cándida Smith avança na análise estética à arte de Wallace Berman: “Turning to the kabbalah for an interpretative key to phenomena was one manifestation of a broad ranging interest in mystical, religious thought pervasive in the mid-twentieth-century avant-garde.” (Rexroth, 1974, p.290).

escavação alinha-se com a boémia através dos seus recursos simbólicos energizados uma vez mais na nossa comunidade artística, *low, underground*, no compasso “obscuro” de uma arqueologia religioso-filosófica que se compacta perfeitamente com a comunidade artística e os códigos em formação. A alternativa do imaginário arcaico e religioso à cultura oriental constantemente impressa na consideração dos autores *beats*, sejam no âmbito da literatura ou do foro das artes visuais é mais fundamental do que nos parece à primeira visão. A possibilidade de forjar signos essenciais, actualizações de mitologias e religiões arcaicas conferia a convivência comunitária dos múltiplos. O teor essencialista dos signos e símbolos recursivos da comunidade artística que avançámos como *dirty, funk*, ou popularmente *Beat*, serviam a universalização da linguagem comunitária, que, orientada por um princípio de liberdade individual, conferia-se na produção artística reversa de motivos arcaicos, fósseis, essenciais. Isto significa que na mesma comunidade emergente dos ensinamentos, actividades e incitamentos de Kenneth Rexroth, divergiam motivos e religiões que se comunicavam intencionalmente pelo alinhamento dos signos e símbolos actualizados, tangentes do devir universal da comunidade. Philip Lamantia, Joan Brown e Jay DeFeo eram cristãos, Michael McClure e Gary Snyder budistas Zen, Bruce Conner, místico- psicadélico, Wallace Berman, George Herms, Stuart Perkoff, Sonia Gechtoff eram judeus, entre outras e outros como Jack Spicer, Cameron Parsons ou Robert Duncan profundamente interessados e praticantes de ocultismo. Na nossa visão a rejeição deste fenómeno de diálogo intra-religioso para um segundo plano nasce de igual modo da mercantilização da cultura *Beat* e com ela as incidências orientais de um sul oeste americano que toca geográfica e mitologicamente no Oriente.

No entanto, a ligação ao Oriente insiste-se popular pelo budismo Zen: a geografia natural da cidade colocada no designado anel do Pacífico reforça o movimento regionalista agregado à vanguarda artística do pós-guerra, naturalizado uma vez mais nas palavras de Rexroth, “oceans like the steppes, unite as well as separate”, a proximidade revela-se na “internal Oriental life”, conjugada pelos inúmeros templos e outras derivações públicas da comunidade budista na cidade, “you could go to see a Buddhist basketball game, if you want to” (Rexroth cit. por Meltzer, 2011, p.246). Naturalmente que este cenário terá reverso directo nas influências formais da arte⁴⁵, sendo por isso recorrente a ligação ao budismo Zen e fazendo justiça aos ecos que nos chegam. A popularidade da cultura *Beat* e as conexões com o Black Mountain College (já com uma legitimação artística

⁴⁵ As conexões são extensas e complexas mas aqui retemo-nos na pequena nota de Bill Berkson que alude ao campo artístico de força oriental na Califórnia: “Michel Tapié and Sofu Teshigahara, the Japanese calligraphy and Ikebana master who also directed Tokyo’s Sogetsu Art Center, came to the Bay Area in 1958. Together they presented the news from France and Japan at the San Francisco Art Institute. Carlos Villa remembers that Teshigahara’s presentation included slides of Gutai activities.” (Berkson, 2003, p.51)

instituída no mercado e bem organizada em Nova Iorque) acabaram por destacar esta religião em detrimento do evidente sincretismo místico transversal no grupo de artistas em foco e na comunidade em geral. Outra razão para o fenómeno reside na missão pedagógica do Libertarian Circle como princípio fundador da estação de rádio KPFA. O seu programa servia a cidade com a missão de difundir as considerações teórico-práticas do grupo privado de intelectuais e artistas, “out of the group came KPFA (...) The station was devoted to the reeducation of its audience on what you may call libertarian principles” (Rexroth, cit. por Meltzer, 2011, p.232). A estação contava ainda com um “back-to-back on Sunday” entre Rexroth e Allan Watts, intérprete e filósofo do budismo Zen no programa *Pacifica Views* que por sua vez se multiplicava em participações na televisão, publicação de livros (*Beat Zen, Square Zen and Zen* de 1959) e aulas e conferências públicas regulares ecoando alinhado sobre a popularidade de D.T. Suzuki (tradutor e intérprete de textos budistas) nos Estados Unidos da América⁴⁶.

A figura de Rexroth serve-nos portanto a ideia fundamental de São Francisco como uma topografia de disseminação e derivações práticas da política e filosofias de Esquerda. Por sua vez o momento histórico envia-se diacrónico nas tradições aqui já tranversas e sincrónico nas sínteses, desvios e contradições latentes na ebulição social do pós-guerra estado-unidense, estado nascente do qual a tese comunalista de Rexroth é exemplo perfeito: um entendimento estético entre a política, artística e religiosa (metafísica) que chamava a acção concertada numa ética integrada e completa do homem no mundo, para o que nos interessa, São Francisco nos anos 50. Rexroth faz-nos o favor de aqui sincronizar as ideias que corriam pela boémia artística e política em São Francisco no final dos anos 30 e 40 para finalmente também nos pontuar avançando:

But a tremendous amount was accomplished. Between 1950 and 1955, the necessity for organization began to die out because other people could become activist. It was no longer necessary to educate somebody to make an anarchist poet out of him. He had a milieu in which he could naturally become such a thing. But for years, it was a slow process of breaking down rigid ideologies and then creating a different thing. (Rexroth, cit. por Meltzer, 2011, p.235)

⁴⁶ Veja-se sobre o tópico:

Where Zen liberated the individual, Western rationality “has so pervasively entered into life as to make us conclude that logic is life and without it life has no significance. Summoning a martial metaphor typical of New Buddhism, citadel of rationalist topsy-turvydom and to show that we live psychologically or biologically and not logically. Suzuki understanding of Zen as individual liberation from a Western culture that use rationality as a tool of oppression would confirm the anarchism of the San Francisco Beat scene. (Norman, 2013, p.12)

O ambiente a que o filósofo se refere é o grande fundo material da expansão da cultura DIY em São Francisco, o sistema de influencia e disseminação destas ideias foi a boémia nascente da tradição política dos artistas na cidade. Esta é a matéria de influência das comunas, espaços alternativos e colectivismo da Baía de São Francisco do pós-guerra. O ambiente nascente da luta e afirmação do artista na cidade prevê a cultura DIY que na nossa visão, exige uma prática colectiva dissonante do movimento *Beat* Nova-Iorquino, recorrentemente adquirido e arrastado como enquadramento contra-cultural da região Oeste como etiqueta de um contexto social que apresentava como viável uma alteridade ou alternativa à sociedade de consumo e de acumulação de bens que se levantava emergente e como sabemos, para ficar. Como aponta Ferlinghetti:

I came to S.F. in December of 1950. Rexroth was the center of the scene. Robert Duncan was here. There was also a scene around Duncan. Rexroth used to have Friday night open houses for all the poets who would go sit at his feet.” (Lawrence Ferlinghetti, cit. por Meltzer, 2011, p.89)

Rexroth sistematizou esteticamente a “cena” política, religiosa, ecológica e artística. Porque nada serve o acaso, Robert Duncan, juntamente com outros poetas e artistas que frequentavam o círculo do filósofo (Jack Spicer, Phillip Lamantia, Michael McClure), estão directamente relacionados, porque envolvidos, com as comunas, espaços alternativos e galerias cooperativas de Fillmore Street e de São Francisco em geral. É precisamente a partir deste ponto contextual que devemos partir para a análise da ontologia destes espaços, deixando para trás as repetições iconográficas da contracultura mitificada.

Recapitulemos: a evidência e visibilidade das investidas do “progresso” transborda na associação directa entre o capitalismo assente na exploração e extração quantitativa e qualitativa tanto dos recursos naturais como da massa humana que o sustentava, e a destruição visível na cidade: as minas, as barragens, a indústria do turismo, o porto naval, a demolição e especulação imobiliária. A incidência populacional de veteranos, proximidade geográfica- vizinha- com a indústria militar e tecnológica na cidade, com a emergência material e iconográfica nuclear integram os motivos sociais e filosóficos globais do imediato pós-guerra nesta cápsula regional.

As tradições de luta que já explorámos exemplificadas no *Popular Front*, foram conferindo à cidade uma geografia ou enclave de combate aos horrores materiais e visíveis do progresso no seu território. Inferidas estas condições conseguimos por conseguinte alcançar o movimento específico cultural e artístico dos anos 50: temos uma superestrutura capitalista e posteriormente neo-liberal (seminalmente global) que exige da cidade a organização política que por sua vez imprime uma

cultura de Esquerda nos vários vectores civis, incluindo o artístico; temos uma imaginação ou poiética da boémia, reforçada em São Francisco por esta supra-ideia de comunidade ou comunismo, e finalmente temos o tecto ou sentido maior que confirmará a necessidade e auto-sustentabilidade das comunidades (ecologias) numa organização planetária, o misticismo religioso que valida a metafísica da acção directa das comunidades, colocando-as numa gravitação comum entre si, independentemente das especificidades de cada uma. Todas estas variáveis se afastam e distinguem da iconografia *Beat* do artista angustiado e existencial, preso no absurdo da ausência de sentido. Iconografia que tem regido de forma injusta as propostas afirmativas dos artistas de São Francisco do imediato pós-guerra.

Posto isto, o sistema artístico em São Francisco merece ser analisado não como um precursor do activismo artístico dos anos 60 e 70⁴⁷, mas como um modelo material com uma complexidade própria que usufruiu de um circuito ou sistema alternativo ao mercado dominante da arte que vale a pena ser estudado para pensar fenómenos semelhantes actuais. A boémia artística de São Francisco conta com uma história regional de activismo político⁴⁸. Os artistas do pós-guerra sustentam-se na estrutura visível da cidade e na invisível, *low, underground*, rede da boémia que disseminava comportamentos mas também sistematizava estas ideias e conceitos que Rexroth deu figura e que em tantas outras e outros se repercutiram. Foi provavelmente das primeiras respostas à consciência de uma agenda totalitária residente na ideia de globalização, inscrita desde logo na fundação da cidade e exponenciada pela revolução tecnológica que mencionámos: a comunidade responde ao império.

⁴⁷ Como já mencionámos, Susan Landauer e Cândida Smith reconhecem as preocupações políticas do grupo em questão mas não lhe conferem uma afirmatividade intencional política com implicações e reclamações sociais concretas que os identifiquem como colectivo ou associação, algo que como sabemos é facilitado nas bandeiras dos anos 60 e 70:

The sustaining ideology of this strikingly independent community was that of “the innocence of the clean slate”—an almost religious belief in personal experience as the only authentic source of values. Well before “question authority” became a mantra of the sixties, the artists and poets of this community challenged—albeit quietly, in work that was often never publicly presented—a great many restrictions on freedom of expression in both life and art. Cândida Smith notes that while they contributed little to the civil rights movement or to the critique of poverty, the ideas they expressed through their art, poetry, political activism, and personal example played a vital role in fostering dialogue on issues relating to sexuality and gender construction, capital punishment, ecology, and the Vietnam War. (Landauer, 2006, p.2)

⁴⁸ A este respeito, veja-se ainda além das referências historiográficas e políticas da cidade que fomos distribuindo: Ashbolt, A. (2012).

Capítulo II - De North Beach a Fillmore Street: Coletivismo, Galerias cooperativas, espaços auto-organizados e estratégias DIY

A avenida Columbus atravessa a zona de North Beach em São Francisco, emerge da Bay Area, deixando a Este o pacífico no horizonte, com a Coit Tower, o Embarcadero, os cais, hoje de turismo e logística leve, nos anos 50 ainda porto de mercadorias e embarque; a oeste na Columbus, o quarteirão italiano (entre anarquistas e a máfia organizada, onde também viviam poetas e artistas) repleto de restaurantes e pequenos cafés para servir a classe trabalhadora do porto e os funcionários do lixo (italianos) no pós-guerra, com horários estendidos dando espaço à noite para se acabar ali. A ruína possível destes espaços hoje vivos para uma cultura de elite, preenchidos para a indústria do turismo e dos habitantes exclusivos da tecnológica São Francisco, acompanham Columbus até China Town, à época completa de uma comunidade orientada para os serviços comerciais da cidade, hoje sobrevivendo com uns quantos restaurantes e algumas lojas de chás em apelo imagético ao passado. Encontra-se por fim com a Montgomery Avenue, terminando no Financial District, lugar à cidade para o Monkey, o edifício histórico da boémia artística e literária da cidade desde o século XIX, demolido em 1959, nas políticas de Redevelopment para dar espaço ao edifício da Transamerica Pyramid que energiza São Francisco como o laboratório urbano das lutas de poder ainda hoje visível. Daqui começamos então a irradiar Fillmore Street, o nosso destino final.

A difusão e actualização destas tradições debatidas no capítulo anterior começou na década de 50 a adquirir contornos outros que a restrição de um clube como o Libertarian Circle. Apesar de contar no início da década com mais ou menos 200 membros, ter originado a popular rádio KPFA e ter multiplicado este modelo de debate e partilha política e estética na intervenção de Lawrence Lipton

em Venice Beach que seguia criteriosamente Kenneth Rexroth⁴⁹, o “círculo libertário” avançou também uma estrutura interna que se vai estender nas plataformas que constituíram o sistema de arte DIY: a espontaneidade, o auto-financiamento, as múltiplas actividades e o controlo dos meios de produção e difusão. O debate estético resultava numa plataforma horizontal — na evidência contraditória da liderança e organização de Kenneth Rexroth e outros, como o famoso comunista Kenneth Patchen, relembrando-nos uma das fragilidades destes sistemas de “situação” alegadamente auto-organizados—que, na missão doutrinária do círculo transbordava para a criação e expressão artística:

In addition to the meetings of the Libertarian Circle, once a week we had poetry readings. And besides our monthly dances, we had picnics during the summer in Marin County. At the dances we always had the best local jazz groups, but for the old-timers we always had to have an accordion, guitar, and fiddle to play polkas, schottisches, and Italian and Jewish folk dances. This also contributed to the foundation of the San Francisco Renaissance and to the specifically San Francisco intellectual climate which was about as unlike that of New York as could be conceived. (Rexroth, 1991, p. 515)

Daqui determinamos a perpetuação do modelo multi-disciplinar oficialmente iniciado por Sterling no início do século que detinha ainda outra propriedade que é relevante assinalar, a elasticidade ou hibridez destes colectivos, ora de exegese de textos e trabalho político, ora de criação e difusão artística⁵⁰.

A efemeridade dos debates políticos e estéticos, as leituras de poesia, performance de música e dança pediam um requisito documental que resultam, no caso do Libertarian Circle, na revista “The Ark” (Figura 56)—“printed on our own press” (Rexroth, 1991, p. 515) — formada à luz da estética e cultura de auto-publicação nascente das lutas sindicais com os panfletos, jornais e ilustrações independentes. Na nossa visão, o *fluxo* da boémia artística reclamava um ponto de ordem

⁴⁹ A casa do jornalista Lawrence Lipton reproduzia os debates estéticos de Rexroth e ajudaram a formar a comunidade de artistas de Venice West. O autor do livro *The Holy Barbarians* editado em 1959, já no apogeu mediático da figura do beatnik californiano, foi o grande instigador a par do artista/poeta Stuart Perkoff por estas tertúlias performáticas na sua casa que obedeciam à formula batida já em São Francisco. Para além de todos os domingos alimentar a população faminta de artistas— que se moviam à galeria Ferus sempre que havia inaugurações com o mesmo propósito—, o jornalista conferia na sua própria casa uma plataforma de representação que terá sido a suficiente para em 1958 abrir o Venice West Café e para conferir um sentido ideológico às suas práticas enquanto comunidade. No mesmo espaço entre a poesia e jazz, montavam-se exposições, ou mais acuradamente, a arte da comunidade Venice West subia às paredes do café, oscilantes entre o Jazz, a poesia e a abstração, fotografia e colagens com artistas poetas como Perkoff, o próprio Lipton, Will Margolis, Saul White, Frank Rios e Tony Scibella, com frequentadores que iam desde o leque Ferus com John Altoon e Artur Richer, o artista de *assemblage* e grande amigo de Berman, George Herms, Bob Alexander, o fotógrafo Charles Brittin até ao artista que mais retratou Venice nos seus quadros e murais, Robert Ferrington. Venice Beach foi palco de várias formas de auto-organização e produção artística independente com destaque para a consistência da Gás House e a forma polémica como implicou a comunidade e a opinião pública como espaço artístico em LA. A este respeito veja-se Maynard, J. (1988) e com igual relevância consulte-se Schrank, S. (2008).

⁵⁰ Este tópico é matéria de conexões múltiplas, externas, mais uma vez com as comunas soviéticas mas também internas, sendo talvez interessante explorar as derivações artísticas de outro tipo de colectivizações em São Francisco, nomeadamente os sindicatos que chegavam em alguns casos a ter casas de cultura próprias. Veja-se mais uma vez e para o caso: Leshne, C. (2006).

fundamental para sustentar as postulações estéticas e políticas do artista na cidade. Daqui à chamada San Francisco Renaissance e à sistematização da auto-publicação como uma valência estética e recurso artístico abrangente, um curto passo se deu. O poeta e editor Lawrence Ferlinghetti abre em junho de 1953 a livraria City Lights na Columbus Avenue como forma de subsidiar a revista City Lights⁵¹, uma fanzine de cinema e cultura popular. As primeiras publicações que enchiam a livraria encontravam o cenário embrionário de arte e política que estivemos a explorar: vendiam-se centenas da Partisan Review, o jornal britânico anarquista *Freedom*, *The Catholic Worker*, o jornal do circuito de Paul Goodman *Why?*; Robert Duncan, que serviu invariavelmente de ponte entre o Este e o Oeste, com o seu quadrenário, *Retort* (nascido da sua relação nova-iorquina com a escritora Dachine Rainer), e o já mencionado jornal de Rexroth, *The Ark*, abriram e enquadraram politicamente os primeiros leitores da City Lights. A repercussão dos panfletos políticos e das zines na arte pós-expressionista abstracta da Bay Area (colagens e poesia visual) é estrutural à história da arte de São Francisco. De igual modo o é no próprio mapa das artes desta geografia dada a sua função como uma via de difusão e sustentabilidade da comunidade em si, auto-referencial nas sub-culturas envolvidas. Nesta lógica, Amy Spencer em *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture* (2005), adianta:

Many visual artists working in the 20th century recognized the zine as a means of cultural resistance, “embodying the political significance of creating your own work and distributing it yourself. This is what the sci-fi zinesters and the beat writers realized – the potential of developing your own sustainable cultural underground, using the zine as a primary tool of communication. Many visual artists believed that individuality lies in the creative process rather than in passive consumption, and many art movements of the 20th century, in turning away from the seemingly elite world of traditional art practices such as painting, began to follow the route that the independent writers had previously taken. (Spencer, 2005, p.167)

O princípio do domínio dos meios de produção e distribuição implícito na cultura das zines e da publicação independente é implicado com a sustentabilidade de uma cultura underground. A zine e a magazine tornam-se numa ferramenta de comunicação e recurso de organização comunitária. Por conseguinte, a tradição de publicações independentes em São Francisco abre uma série de

⁵¹ Veja-se:

Certainly, the post-war period in the city was the time of ‘The San Francisco Renaissance’—a literary movement associated with Robert Duncan, Kenneth Rexroth, William Everson, Jack Spicer, Robin Blaser and Michael McClure. Isolated from the poetry mainstream in New York by geography and style, the San Francisco poets then started many of their own publishing houses and small magazines and journals, including the journal Evergreen Review and City Lights, Lawrence Ferlinghetti’s publishing house and bookstore that became the central hub of the 1950s (Lowdes, 2017, p. 7)

possibilidades de influencia no sistema de arte da Bay Area, reafirmando o argumento de Amy Spencer: “Networks are forged which serve to support not only the zine community but also artistic and activist activities” (Spencer, 2005, p. 34). O sistema de publicação independente não só sedimentou uma nova vaga de literatura na cidade mas apresentou materialmente as potencialidades formais de técnicas de impressão agora ao alcance dos artistas, como Steve Clay e Robert Philips apontam na sua história da revolução mimeográfica, “In a very real sense, almost anyone could become a publisher.”(Clay, 1998, s.p.). Do *underground* das tiragens reduzidas e *mailing lists* afectivas e comunitárias elevamos uma vez mais os poetas como os grandes emulsionadores estéticos de uma renascença artística completa visível em revistas/ zines como a “Circle”, a já mencionada “Ark”, “City Lights”, “Goad”, “Inferno”, “Beatitude”, “J”, “Semina”, etc. (Clay, 1998, s.p) ou editoras como a White Rabbit Press ou a AuerHahn Press do artista gráfico Dave Westwood fizeram circular a atitude DIY para a comunidade num suporte que abriga as artes visuais, a literatura e a política num só sopro. E que nos ajuda a definir o tom artístico do mapa que agora desenhamos: experimental, manual, de baixa escala, encriptado na certeza de uma audiência vizinha na mesma boémia e circuitos da cidade. Artistas fundamentais do nosso círculo apontado como Jess Collins, Bruce Conner, George Herms, Diane Di Prima, ou o fundamental Wallace Berman contribuíam para as zines da comunidade ou constituíam zines próprias, extensivas do seu trabalho (Figuras 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 e 67).

Na mesma senda *Lo-fi* das publicações independentes, vamos encontrar o balanço do *Bebop* na noite de North Beach que desenrola a intimidade artística em São Francisco entre a música, a poesia e as artes visuais. Lewis MacAdams, no seu livro *Birth of The Cool* (2001) afirma o Jimbo’s Bop City em Fillmore como “one of cool’s cradle” (2001, p.28). A “coolness” dos bebopers é politizada com um padrão no qual os músicos recusavam a carreira militar e se posicionavam contra o racismo, a pobreza e a exploração económica; eram educados academicamente, como a maior parte da sua geração que usufruiu das políticas educativas da pós-depressão⁵², sabiam ler música e história da música. Estavam intencionalmente a construir uma mensagem elaborada, uma comunicação, visível por exemplo na escolha de nome de álbuns jazz como “Tautologie” ou “Ornitologie”. O emissor e o receptor, ou comunidade, uma vez mais circunscrevem o código que a define “cool”, “low” (MacAdams, 2001, p.28):

⁵² Veja-se a este respeito o artigo de Richard Cândida Smith que abrange a geração criativa dos anos 50 debaixo das políticas de investimento na educação pública pós-depressão 1929: “Postwar Modern Art and California’s Progressive Legacies,” *Rethinking History* 11 (2007), 103-124.

Bebop was its music and its attitude was cool. Cool joined the aesthetic to the political. Cool was a militant act, a way of staying below the radar screen of the dominant culture without losing the respect of the peers. Before bebop there was cool, but it was individual cool. For the first time, at Minton's cool became an allegiance, a code that only those who knew could break into or share.
(MacAdams, 2001, p. 46)

A cultura negra do jazz estende-se urbana numa atitude de vivência da cidade e das suas estruturas de poder com uma resposta de resiliência, dotada de um vector prático que excedia a música, os *beboppers* posicionavam-se críticos na sua segregação e opressão racial e social. A pacífica mas consistente resposta alinha-se com os poetas e artistas da cidade que no tecido da boémia criavam códigos artísticos indexos, alinhavando o que MacAdams conclui: “In the process, the ultimate outsider became the ultimate insider, able to neutralize the oppressor by creating a style.”(MacAdams, 2001, p. 46) (Figuras 68, 69). A proximidade com a cultura negra é relevante para a activação gnoseológica múltipla, descentrada da civilização ocidental, na qual os artistas e comunidade em geral da cidade estavam definitivamente interessados— daqui o polémico texto de Norman Mailer, “The White Negro”, editado pela City Lights em 1959 — como também na dimensão boémia, onde as margens formam franja comum. Por outro lado, o *lo-fi* da cultura negra do Jazz, reverte para a consubstanciação da não categorização da comunidade em jogo num movimento ou vanguarda artística fixa e por isso identificável pelo radar das estruturas de poder. As questões de apropriação racial são pertinentes e justas de ser debatidas, no entanto, não deixa de ser interessante verificar como também e mais uma vez em São Francisco do pós-guerra, vemos os primeiros negros, embora homens, a ocupar uma liderança cultural substancial como Sargent Johnson (1888-1967), Bob Kaufman (1925-1986) ou Hayward King (1928-1990). O império do Jazz e a iconografia por si provocada foi absoluta na produção artística da cidade à época, transbordando as habituais conexões com o Expressionismo Abstracto, sem no entanto negá-lo como primeiro diálogo em São Francisco entre Jazz e arte.

A ligação formal do Expressionismo Abstracto ao Jazz é sobejamente reconhecida nos paradigmas da espontaneidade, no exercício subjectivo da liberdade de acção, na rapidez e improvisação, variáveis estas reflexivas da psicologia do sujeito na obra de arte, “improvisation became the highest form of creativity” (Albright, 1985, p.84) sendo por isso natural que tenha sido esta a relação primária entre a música e a arte da cidade nos anos 50. Esta entropia artística, boémia e urbana desenvolve-se no mundo dos bares Jazz (Figuras 70, 71), “coffehouses” e “galleries” que levantaram “a period of intense interaction followed that lasted through the next decade”, resultando

na montagem da cena “ North Beach”, num circuito de espaços expositivos “where poetry readings took place against a backdrop of Abstract Expressionist paintings”(Landauer, 1996, p.25) (Figuras 72,73) redimensionando a cultura e tradição dos clubes semi-privados artísticos da cidade numa progressiva abertura ao público cada vez mais alargado da boémia. A energia *underground* das publicações, o Jazz e performances de poesia emulsionou-se com as artes visuais. Os avanços multifuncionais dos bares Jazz e cafés juntamente com a hibridez artística das zines, conduziam o artista em São Francisco para longe do “Square” modernista da galeria de arte (Figuras 74,75). Mais uma vez, a boémia faz avançar a comunidade artística e suas estratégias na cidade, antecipando a indistinção entre criador e performer, processo e objecto, à época inscrita na ética do boémio: “Creation thus became intimately bound up with the artists personal life” (Albright, 1985, p.82). Por conseguinte e consequência da relação com o espaço expositivo, os bares de North Beach tornaram-se simultaneamente uma plataforma experimental de arte— percursora de arte sonora, performance e instalação— e um espaço público-privado da cartografia comunitária do artista em São Francisco conferindo o mote continuado desta dissertação, e avançando a fórmula que se vai desenrolar desde as publicações, aos bares até às galerias e aqui concretizada por Thomas Albright:

The Place staged a Dada Festival, and a weekly series of “open mike”, Blabbermouth Nights, as well as regular exhibitions of paintings or assemblage; occasionally, its walls and ceilings were flooded with impromptu light projections—primitive light shows— produced by Wally Hedrick or Charles Yerby with homemade projections contraptions. (Albright, 1985, p.85)

Esta variação expositiva pode e deve ser inscrita de igual modo na tradição de arte pública da cidade com a privacidade da boémia que avançámos no capítulo prévio. Os financiamentos públicos implementados desde a Grande Depressão reversos nos murais, esculturas e programas de arte em São Francisco imprimiram um ímpeto público aos artistas na cidade, sendo possível encontrar estes ecos nas paredes dos cafés e bares assim como nas folhas impressas a distribuição das *zines*. Reconecta-se de igual modo com uma estética interventiva dos espaços urbanos na qual a boémia dos anos 50 soma vantagem pelo seu circuito noctívago, *underground*, mas que se vai construindo progressivamente mais aberto na construção ampliada de audiências, a par a par de fenómenos paralelos como a fundação de uma feira de arte na rua pelo joalheiro Peter Macchiarini em 1954 (Figura 76), ou a emergência dos happenings na cidade desde o início da década. E aqui teríamos outra fonte de análise profícua assente na relação dos famosos happenings de São Francisco com a

demonstrada tradição de manifestações a propósito das lutas sindicais (Figura 77). Entre o privado e o público avançam as estratégias expositivas dos artistas.

Do Monkey Block à Columbus, North Beach dos anos 50 repleta-se em diálogo com o nosso destino final, Fillmore Street. Iron Pot e The Black Cat que se torna um ícone gay pelos espectáculos de travestis, eram os cafés mais perto da livraria e editora City Lights nos quais se reuniam os poetas com os músicos Jazz; da Montgomery para a Columbus e Grand Avenue, The Jazz Cellar, The Place, Coffee Gallery redundam na cultura popular com o icónico Vesúvio que se fica na esquina da Columbus de frente aberta para a livraria City Lights como força da *Beat Generation*. The Co-Existence Bagel Shop em Grant Avenue (leituras de poesia e performances) e The Old Spaghetti Factory com refeições baratas e tardias dividindo os finais de noite com Mike's Pool Hall (*The Beach*, dir. Kerr, 1995).

Existe um mercado neste mapa. Sem as operações gravitacionais da crítica e dos grandes colecionadores, sem as transações, representações e vendas das galerias, mas sem dúvida, um mercado de compra e venda que respondia à produção mantida na cidade. Henri Lenoir, o proprietário do icónico e próspero bar Vesúvio começa o seu percurso em São Francisco como uma figura alternativa de *dealer*: troca exposições de artistas no The Black Cat e no Iron Pot por uma percentagem no aumento do lucro dos bares (*The Beach*, dir. Kerr, 1995). O lucro dos bares aumentava nesta dinâmica boémia. O facto de existir uma concentração de estúdios baratos na Montgomery Avenue facilitava o circuito de proximidade entre a produção e a venda dos objectos, do estúdio para os bares e cafés. Em 1948, Lenoir decide potenciar os lucros ensaiados nos bares alheios e abre o Vesúvio, que como referimos, se torna num ponto cardeal da *Beat Generation* quando a City Lights abre portas e inicia o seu regime de publicações à dita franja literária *San Francisco Renaissance*. Dimensão essa que irá ser explorada por Lenoir ao máximo, chegando a vender “kits de Beats” no Vesúvio. O bar passa a ser o primeiro espaço a ter exposições regulares de artistas locais, para se juntarem na mesma lógica The Coffee Gallery e o Jazz Cellar com “more or less regular displays of painting” (Albright, 1985, p.85). Os artistas organizavam as exposições sem os critérios programáticos dos bares cujos donos se focavam fundamentalmente no eixo poesia-jazz, como a artista Joan Brown aqui testemunha:

There were a Jazz Club called The Cellar (...) It was the same attitude, although the form was different we could identify with it (...) About once a month [in 1957-58] we would carry our art work down and put it in the foyer of the club. (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p.95)

As exposições nos bares e coffehouses são sumárias da história das organizações dos artistas com as variações culturais da década de 50, entre as quais, a consciência afirmativa de uma escolha embrionada na ética/estética da boémia sistematizada por Rexroth. John Maynard na sua investigação sobre a cultura Beat em Venice Beach, que foi, como já referimos influenciada pelas reuniões de Rexroth e pela sua missão pedagógica e difusora do comunalismo, estrutura as estratégias de produção e difusão de arte em Venice em torno deste princípio⁵³. Afasta, por conseguinte, qualquer dúvida possível da intencionalidade da estética da necessidade lembrando Stuart Perkoff, um dos principais impulsionadores da “cena” em Venice: “tzara, we are hanging in a gallery. tzara, a fat rich woman is buying us /for her house/ how’s that, eh, tzara? never can tell which way a collage will go” (Perkoff, 1975, s.p.).

Esta intencionalidade não é clara e literal no que diz respeito quer aos bares de North Beach como às galerias de Fillmore Street. Não existe uma intenção declarada em marcar um sistema alternativo ao mercado de arte dominante como por exemplo verificamos na Gás House em Venice Beach acima tão bem representada nas palavras de Perkoff — e que numa leitura próxima confirmamos com a auto-organização do espaço, as estratégias de financiamento comunitárias somando ainda a produção colectiva de arte—. Em São Francisco, a proposta alternativa apenas se pode denotar. A ausência de declaração afirmativa relaciona-se directamente com o *fluxo* da boémia e as implicações estéticas debatidas no capítulo anterior. Por esta razão já debatida é que nos importa sinalizar tanto a cultura *lo-fi* deste sistema de arte como as estratégias *Do It Yourself* de forma a alcançarmos indicadores que nos permitam interpretá-lo e reposicioná-lo como uma contribuição fundamental da história da arte urbana. A prática de uma estética da suficiência ou da necessidade era de igual modo inevitável por este grupo extenso de artistas. A implicação identificada por Susan Lowdes como um dos princípios da cultura DIY— “exhibit what could be called an aesthetic of necessity” (Lowdes, 2016, p.15) — vem por isso dar forma a esta ideia simples mas complexa, a acção *lo-fi* dos artistas na cidade como uma performance sustentada através não só por uma sensibilidade processual e fluxa (a boémia proto-situacionista) como também pelas práticas DIY. As exposições planeavam-se de acordo com a vontade e produção espontânea dos artistas e com os recursos em suficiência para a entrega tanto do objecto artístico como da exposição aos pares da comunidade.

Os cafés e bares de North Beach não se alinham estritamente com uma destas dimensões ao contrário das comunas e galerias de Fillmore Street, mas são muito mais relevantes para a derivação

⁵³ Verifique-se: “Almost none of them were poor for lack of opportunity, and many had walked away from the kinds of jobs millions of people were streaming into Southern California to get.” (Maynard, 1986, p.155)

material da boémia, primeiro porque respondem à sua multiplicidade de uma forma mais efectiva: músicos, artistas e poetas cumpridos com(o) negros, gays, lésbicas, travestis, comunistas e anarquistas na mesma noite e espaço de representação. Numa segunda instância, e devido às suas condições, os bares espelham um mercado que pelas suas condições colocavam os objectos artísticos em relação com as performances de Jazz e de poesia equalizando o seu valor de mercado e não permitindo grandes operações especulativas individuais. Isto também significa que os colecionadores da arte exposta nos bares tinham o mesmo poder de compra que os artistas, sendo os seus pares da boémia que adquiriam as obras. Denuncia por isso uma ausência das estruturas sociais de poder (fundadora no mercado dominante) neste sistema particular de compra e venda relembrando-nos a observação de Cândida Smith ao referir-se ao meio artístico da Califórnia como uma bolha de partilha e ausência de competição⁵⁴. Por esta tomada, também alinhamos à lógica colaborativa entre estes espaços de exposição alternativos e as instituições da cidade. A cultura artística assente na negociação e equalização dos núcleos de poder como também na força dos códigos e conexões (contactos) da boémia perpetua o diálogo institucional que, feita justiça, contava com figuras fundamentais da comunidade nos cargos de poder⁵⁵. Não é contraditório que os primeiros trabalhos de Wally Hedrick, artista abstracto e escultor, sejam expostos tanto no *The Place*, bar dos artistas Leo Krikorian e Knute Stiles acabados de chegar do Black Mountain College, como na feira anual de San Francisco Art Association pelas mãos e direcção de Fred Martin, artista e curador formado em Berkeley, que, para além de ser um amigo muito próximo de Jay DeFeo, esposa de Hedrick, vivia no mesmo prédio/comuna que o casal em Fillmore Street, Bay Area, Painterland.

Existe ainda um gatilho que pensamos aqui fundamental e que ocupa uma baliza temporal na qual estes processos se desenrolaram. Para além de se constituírem na cultura de auto-organização que derivámos a partir da história da cidade, também se combinam e respondem aos vinte anos de intervalo entre o fim do FAP em 1944 e o estabelecimento do National Endowment of Arts em 1965, o programa de financiamento de artistas e organizações públicas sem fins lucrativos, do qual os colectivos dos anos 60 e 70 em grande parte usufruíram. Neste período assistimos por isso a dois

⁵⁴ Verifique-se página 30 da presente dissertação.

⁵⁵ Recapitulemos alguns pormenores aqui já mencionámos. Na década de 40 temos a recepção e difusão da arte moderna assegurada por instituições oficiais como o San Francisco Art Institute (direcção de Grace Morley), o programa de vanguarda do Califórnia School of Arts (Douglas MacAgy), o Califórnia Palace of Honor (Jermaine MacAguy- aluna do museólogo Paul Sachs), de Young Museum, e o San Francisco Art Association. Estas instituições estavam abertas e atentas à produção artística da cidade, com exposições temporárias, prémios e bolsas, com especial relevância e fluidez na década de 50. Richard Cândida Smith sublinha esta relação de forma muito eficaz quando nos lembra que o facto da cidade apenas contar com três galerias comerciais que vendiam Expressionismo Abstracto, não significa que as instituições não apoiassem e difundissem a arte moderna— (Smith, 1996, p.67—89).

movimentos polares, a emergência disparada do mercado comercial da arte a caminho da sua instância neo-liberal, global— cuja face se expandiu em LA, mas como vimos teve uma origem de produção em São Francisco— e a emergência de outro sistema semi-privado, com princípios comunitários, local, North Beach e Fillmore Street. Os artistas em São Francisco financiavam-se com profissões paralelas ao trabalho artístico, bolsas e prêmios ocasionais⁵⁶, e muito concretamente, no que concerne à franja masculina, com o incentivo G.I.Bill aplicável aos veteranos de guerra, que com vista à reintegração social financiavam propinas e um estipêndio de sobrevivência estipulado— esta nota de rodapé, é na verdade absolutamente central como um vector das lutas pacifistas e anti-militaristas em São Francisco⁵⁷—. Deste modo, e não excluindo a economia emergente do pós-guerra invariavelmente citada, o mercado dos bares e das galerias cooperativas foi impulsionado tanto por um sistema laboral oleado por uma economia em crescimento e equalização salarial fruto das lutas sindicais da cidade, como também pela ausência periódica de um programa governamental de financiamento público:

The economics were such that if you were halfway organized, you could work part-time or less, have a nice clean place to live and work, have a good diet, a good jug of wine and still have plenty of time to be creative. (Charles Modecke, cit. por *San Francisco's Wild History Groove*, Dir. Kerr, 2011)

Na nossa visão, o que é que isto permitiu? A colagem da boémia da cidade ao sistema de arte orgânico que se distribuiu no circuito dos espaços públicos e privados da comunidade. Abre a possibilidade de nos conectarmos ao diagnóstico de Judith Delfiner sobre este sistema de arte como um fenómeno de contracultura a partir da tese de Theodore Roszak. A nós interessa-nos porém desta ideia, resgatar a ausência tecnocrata, neste caso dos financiamentos, o que agenda por sua vez, a liberdade das práticas que se assemelha confusa a uma “alarming appearance of a barbaric intrusion” (Roszak, 1969, p.42).

A alteridade das práticas em jogo nos espaços e na comunidade assinalada, embora submetida a uma aparente desorganização, deve ainda ser considerada em acordo com Julie Ault, que afirma que

⁵⁶ No documentário de Mary Kerr, *San Francisco Wild History Groove* (2011), Deborah Remington testemunha como no mesmo dia recebeu um cheque de um prémio de arte na cidade pelas mãos da mesma pessoa que havia servido no *Spaghetti Factory* onde era empregada de mesa. (Deborah Remington cit. *San Francisco Wild History Groove*, 2011).

⁵⁷ Veja-se o impacto da medida no ambiente particular da Califórnia School of Fine Arts: “From fall 1946 to spring 1952, veteran enrollment ranged between 40 and 69 percent of total student registration at the five most art schools in California.”(Smith, 1995, p.82). Artistas centrais da cena na cidade como Nathan Oliveira, Jess Colins, Clay Spohn, Manuel Neri ou Wally Hedrick completaram serviço militar, sendo que alguns deles já detinham o objectivo prévio de ter direito ao G.I.Bill: “As the GI. Bill became established part of American life, some younger artists actually looked forward to military service” (Smith, 1995, p. 83)

esta “declares historical and critical relations between the structures thus classified and the then-existing institutions and practices” (Ault, 2002, p.4). Ault alerta também para os perigos da polarização através da categorização de sistema de arte alternativo e que assim abre espaço à natural tentação de hierarquizar o que à partida não se constitui vertical, mas sim horizontal, sem definição tecnocrata. Esta problematização é análoga à consciência e recusa dos artistas às etiquetas e à ambição de uma fluidez que os mantivesse livres desses perigos de apropriação, polarização, mercantilização.

Aqui, em lugar de uma proposta política declarada e sistematizada por estratégias fixas da comunidade, encontramos um modo de vida, um projecto existencial também necessariamente político, que pela ausência declarativa ou aparência bárbara inibe a interpretação de um sistema de arte em si. No entanto, para quem os quis situar como uma vanguarda artística, foi necessário sistematizá-los—*Beat Generation*—de modo a instituir comparações e diálogos que inferissem as relações críticas que Julie Ault menciona. De facto, é nesta dialéctica que este sistema de arte tem sido recorrentemente interpretado, com os discursos institucionais a servirem o exercício de comparação e exclusão de propriedades para o caracterizar.

Estamos num entanto num ponto de revisão da história que já nos permite encontrar os indicadores distintos deste sistema *parasita* em si, em lugar do exercício comparado. Parasita por díspares dimensões, primeiro porque não pressupõe a produção com um fim instalado no consumo, o que provocava, tal como Rexroth adiantou, o estranhamento geral desta comunidade pela sociedade “accuse them of parasitism. Communes seem to the older generation as much luxuries of late capitalism as the immensely profitable exploitation of music or drugs” (Rexroth, 1974, p.9). A organização da comunidade não era pensada através de um programa de financiamento fixo. Os artistas não respondiam a nenhuma tecnocracia fundacional ao sistema que desenhavam para si próprios, normalmente determinada, como Ault refere, pelos requisitos de financiamento público das artes (Ault, 2002, p.6). Tiravam vantagem de dois factores económicos fundamentais, a animação da sociedade de consumo do pós-guerra, e as condições da cidade de São Francisco com salários justos e defendidos pelos sindicatos nas diversas profissões que providenciava uma oferta laboral segura, o que excluía a necessidade de viverem exclusivamente da arte que produziam. Os populares *odd jobs* eram fundamentais a este circuito de arte e comunidade em questão. Isto significa, que embora livres dos constrangimentos burocráticos dos financiamentos que fragilizam a categoria de independência ou sistema alternativo de arte, importa aqui considerar a sustentabilidade financeira adquirida com profissões paralelas. Por fim, e talvez unindo estas

variáveis, a comunidade entende-se parasita na analogia orgânica completa. A contaminação das suas propostas enviadas para vários níveis— urbano, artístico, na crítica à sociedade de consumo, no activismo ambiental—, não enceta bandeiras constrangedoras de uma causa única ou identitária da comunidade. Pelo contrário, a fluidez e o silêncio eram parte da sua estratégia parasita. O inimigo simultaneamente hospedeiro é, na nossa visão, figurado na cidade de São Francisco, cuja história e progresso se impunha material e visivelmente próximos aos habitantes da Califórnia na sabida violência industrial, capitalista e então já tecnológica e militar. Se radicalizarmos o fluxo e provisoriedade como propriedades estéticas, assumindo o sistema de boémia de acordo com as debatidas tradições da cidade, conseguimos descansar na possibilidade de um mapa autónomo que actualmente é já reconhecido como uma rede própria de acordo com um mote geral e hiper-flexível da cultura DIY, assim também nos afere Sarah Lowdes :

Do-It-Yourself grew out of the desire both for thrift and self-reliance in the post-war years that then presaged a wider shift in the 1950s and 1960s—from the dominant ‘top-down’ cultural model toward self-directed and self-realized modes of expression, described by Amy Spencer in her book DIY: The Rise of Lo-Fi Culture (2005), as “the urge to create a new cultural form and transmit it to others on your own terms”. Since the 1960s the DIY movement has developed and diversified as participants across the world worked collaboratively to redress the feelings of alienation and mystification engendered by late capitalism. This book considers DIY as offering an alternative to social hierarchies (based on competition as a form of exclusion), and consequently presents DIY activity as being a reaction to the ‘status quo’, having a relationship both to the artistic avant-garde but also to working-class culture, youth culture and grass-roots politics. (Lowdes, 2016, p.XVIII)

O financiamento independente é apenas um dos vectores que nos leva a situar confortavelmente estas estratégias e espaços como alternativos, o sistema não sistema, é na nossa visão, efectivo e determinado pela boémia (hoje chamaríamos *network*). Uma sistematização caótica porque orgânica e processual, opera parasita na super-estrutura neo-liberal do pós-guerra, e daí a grande dificuldade que a história de arte tem tido em estabelecer este mapa provisório e processual como uma proposta afirmativa. A proposta comunitária, ou a boémia que vimos aqui a desenhar, encontra eco certo no que Julie Ault designa por *movimento*, importando simultaneamente o poder da crítica mas também a evidência de uma geração- contaminação das suas práticas:

A movement implies shared concerns and overlapping agendas; it conjures up social configurations as well as communication and degrees of collaboration between individuals—one thing leading to another; migration of ideas and models, generative social processes. (Ault, 2002, p.6)

Fillmore Street não se constituiria como o quarteirão das artes sem os ensaios primeiros nos bares de North Beach. As galerias e comunas da Baía de São Francisco determinam-se finalmente como a mencionada meta-boémia do primeiro capítulo. Aqui já nos é possível detectar uma intencionalidade ou uma consciência organizada da comunidade artística numa auto-referência ao seu fluxo na cidade e à sua constituição comunal. As ferramentas constitutivas destes espaços outros de exposição já integram os processos e motivos artísticos em si, tornando-se eventualmente indistintos quando entendemos este mapa como um fenómeno híbrido, contendo um sistema de artes alternativo ao comercial e sendo ele próprio um processo artístico como iremos debater em pormenor no último capítulo. Se em North Beach apreendemos a extensão e ocupação dos espaços públicos da cidade pela comunidade artística, o alcance expositivo fora do quadrado da galeria, aqui encontramos uma representação comunal do fenómeno, determinada por uma tensão entre o fluxo que reverte nessa representação e a fixidez natural da mesma. O palco ainda o mesmo, a cidade mantida na esfera dúbia destes espaços públicos com a força e os códigos comunais privados ou domésticos.

Vence aqui de igual modo o eixo histórico da urbanidade de uma cidade que como mencionámos, se ordenava a partir das lutas públicas de poder e no mesmo motor efémero destes espaços e fenómenos: ocupação, destruição, deslocação, construção, relocação. Sem surpresa, vemos surgir nas pequenas geografias das rendas baixas e dos edifícios abandonados (em nome das flutuações do Redevelopment Agency), tanto o ambiente artístico nos bares de North Beach como o específico da Western Addition, a zona de Fillmore Street. Sem igual admiração, os mesmos bairros, que como já mencionámos, iriam ser alvo posterior da especulação imobiliária a partir dos anos 60 (Figuras 78, 79, 80, 81, 82). A luta pela cidade correspondia-se com a provisoriedade territorial entre as forças dominantes já neo-liberais e esta comunidade escudada pela política filosófica tão típica de São Francisco, que mantém sustida a hipótese performática destes espaços no que concerne à tradição de arte pública e indexas manifestações na cidade pelos artistas e suas associações políticas.

Em 1952, dois quarteirões abaixo do Califórnia School of Fine Arts, o poeta Robert Duncan, atento estudioso e espectador dos círculos comunais de Rexroth, o seu companheiro e artista Jess Collins, conhecido pelas colagens proto-pop, juntamente com o artista expressionista abstracto Henry Jacobus, abrem portas “a big airy room with exposed raften and concrete”(Solnit, 1990, p.39) a

galeria de arte King Ubu (1952-1953) (Figuras 83, 84, 85). Robert Duncan e Jess Collins (Figura 86) são, na nossa visão, protagonistas maiores da veiculação das tradições auto-organizativas da cidade para um circuito próprio através do espírito celebrativo do Ubu Roi, o herói anarquista de Alfred Jarry. Financiavam-se com os rendimentos pessoais (Duncan era professor ocasional) para as despesas gerais: electricidade, correio para os convites, posters e materiais logísticos de montagem. A renda da galeria tinha uma participação do “benefactor William Roth of the Matson shipping company”(Jarnot, 2011, p.41) evidenciando as relações internas da boémia. O seu papel transmissor entre o movimento iniciado pelo Rexroth (Duncan foi seu discípulo directo) veio cumprir um ponto de ordem, ou um estado da arte para a sistematização do movimento artístico regional e comunitário que Duncan acreditava fazer parte⁵⁸. A King Ubu como ponte actualizadora denota-se por uma programação nas artes que integrava duas gerações na mesma plataforma horizontal: o figurativismo californiano pelas mãos de Elmer Bishoff (Figura 87) e David Park (Figuras 88, 89), o Expressionismo Abstracto da nova geração de São Francisco como Henry Jacobus, Sónia Gechtoff ou James Kelly; a *assemblage*, colagens e esculturas de Hassel Smith, Clay Spohn, Philip Roeber mas também as emergentes de Jess Collins; No início de 1953 inauguram uma exposição colectiva que ilustra bem a confirmação de um meio artístico activo e em transformação com *Five Years of Painting and Sculpture*, na qual participavam alguns dos já citados mas também o conhecido pintor Roy De Forest, Julius Wasserstein ou escultor Jeremy Anderson (Figuras 90, 91). Foi também na mesma exposição que Jess apresentou os seus primeiros *necrofacts ou dead art* (Solnit, 1990, p.41). Conta-se ainda com a passagem de filmes experimentais de Stan Brackhage como *Interism* ou *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection* (Jarnot, 2011, p. 127) que inicia uma relação artística profunda com Duncan e Jess. A dimensão doméstica da galeria é desconcertante, extensível entre a sua própria casa em Baker Street que continuou—mais privada—os salões e festas da prévia Ghost House, uma casa “illegally inhabited by young writers and artists” (Solnit, 1990, p.34) onde organizavam de tudo, desde debates a exposições de arte. A Ubu foi a extensão do espaço doméstico de Jess e Duncan, reflexa do experimentalismo e hibridismo formal da década de 50; vigorava-se com uma programação múltipla: arte, teatro, cinema, música, poesia no espírito da boémia da cidade. Concretizou e distribuiu a fórmula ali desenvolvida: o espaço em constante optimização, por não ser funcionalmente uma galeria, mostrava a face dupla

⁵⁸ Veja-se:

In a Bohemian household you have immediacy to all the arts so that you are going to have some aspect of music, poetry, painting, and also the decoration of things at the same level. (...) Much of what you have around is either painted, composed, etc., ether by you or your friends. That's part of the flow (Robert Duncan, cit. por Smith, 1995, p.169)

dos objectos artísticos, reforçando o seu carácter formal experimental ao colocá-los em diálogo com um lugar inacabado por via essencial das exposições; os artistas dispunham a sua arte de acordo com a sua motivação artística: “Paintings were hung whichever way the artist chose; nothing was hung in a straight, horizontal Line at King Ubu” (Lyn Brown Brockway, cit. por Jarnot, 2011, p. 127). Outro factor relevante é a inauguração da relação de proximidade desenvolvida pelo crítico de arte do San Francisco Chronicle Alfred Frankenstein com a comunidade de Fillmore. Especialista nas naturezas mortas estado-unidenses do século XIX de objectos comuns- “cards”, “money”, “letters”, “stamps”, o crítico via as colagens e a *assemblage* de São Francisco “as extensions of that genre” (Solnit, 1990, p.40), o que determina a natural recepção da nova arte em curso por parte do crítico mais popular e lido na cidade.

Esta experiência fátua, com a durabilidade de ano e meio, dita os quinze anos seguintes da Bay Area, com uma repercussão particular na icónica galeria Six e na comuna Painterland (Figura 92) que entretanto substitui a Ghost House e compete com a casa Baker Street de Jess e Duncan: Wally Hedrick casa-se com a artista Jay DeFeo, tornando-se os primeiros habitantes do prédio em 2322, Fillmore Street, dando início à comuna em questão. Reconhecido por áreas amplas, o módulo de habitação/atelier já anteriormente firmado na *Ghost House* foi adoptado naturalmente na formação de um espaço híbrido (Figura 93) onde festas se confundiam com *happenings* e os ateliers e apartamentos com locais de exposições como teremos oportunidade de aprofundar no último capítulo. A *Painterland* e a Six vão-se sustentar mutuamente de produção artística durante os três anos da galeria, confundindo-se os residentes da comuna com os sócios da cooperativa Six, da mesma forma que a Ubu se estendeu da Ghost e de Baker Street.

De um grupo embrionário em Pasadena, com a denominação de Artists Progressive Workers, a pintora abstracta Deborah Remington, David Simpson, e Wally Hedrick alargam o círculo com o poeta e professor de Berkeley Jack Spicer e os artistas Hayward King e John Ryan para formarem a galeria cooperativa Six (1954-1957/8) (Figuras 94, 95). A renda de 75 dólares é dividida pelos seis e eleger-se numa primeira fase Wally Hedrick como director do espaço dada a proximidade da sua morada em Fillmore Street. Deborah Remington e David Simpson testemunham no documentário de Mary Kerr lembrando que todos os artistas trabalhavam em tempo parcial ou inteiro para sustentarem a galeria o seu trabalho, o que resultou no alargamento da cooperativa a sócios honorários para diminuir as despesas dos seis originais (*San Francisco's Wild History Groove*, 2011). Ao contrário do circuito dos bares, tanto a Ubu como a Six não se traduziam comercialmente, não existem vendas mencionadas nas galerias apesar de alguns artistas do circuito

já se destacarem no mercado— com representações e vendas noutras galerias ou exposições nos museus—. Esta vertente cooperativa adquire outro impulso quando a observamos do prisma comunitário que aqui se impõe. A domesticidade entre a comuna e a galeria confere uma lista proeminente de nomes que centraram a geografia artística de São Francisco no pós-guerra como Jay DeFeo e o marido Wally Hedrick, Sónia Gechtoff e o marido James Kelly, Joan Brown e o primeiro marido Bill Brown, e o segundo marido Manuel Neri, pelos poetas Michael McClure e Joan MacLure, Les e Mary Kerr, James Newman, Craig Kauffman, Fred Martin, entre outros que não vivendo lá, também a circulavam como Bruce Conner, Wallace Berman ou George Herms (Figuras 96, 97, 98).

A marcação de exposições era absolutamente espontânea, ia conferindo o trabalho em progresso dos artistas da cooperativa, sem periodicidade fixa ou programa da galeria, tudo se orientava no critério dos sócios, “we paid two dollars a month and any of the members could book themselves a show. It was a co-op (...)” (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p.87). Os convites eram enviados por correio e impressos mediante o poster original das exposições, mimetizavam-se inaugurações através de festas com música, vinho barato e copos de papel (Figura 99). Não se verifica a marca de uma linha ou agenda estética única: a diversidade acrescentava dificuldade em associar a galeria com uma identidade própria que não fosse a extensa comunidade de artistas indexa, perpetuando, até porque no mesmo espaço, a ideia de uma performance e laboratório comunitário, “all the artists that were working at that time would gather and come to the openings” (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p. 87). Numa fase de intensa experimentação e rapidez na produção, os artistas esperam resposta entre os pares mostrando o seu trabalho numa agenda própria, autofágica e circular neste âmbito, “we would assign ourselves a night a week or a night a month. The commercial thing was not part.” (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p.87). Faziam-se leilões de peças de arte, vendiam-se objectos e roupa em segunda mão, pediam-se doações, os hoje popularizados *benefits*. As leituras de poesia, performance, teatro e cinema serviam uma vez mais a tradição da cidade como actividades financiadoras dos espaços artísticos auto-organizados. Ao mesmo tempo, encontraram um tempo na história da arte no qual a sua co-habitação se transmutou para novas formas artísticas evidentes do carácter processual destas contaminações como também do espaço comunitário onde tomavam lugar, ora público, ora privado. (Figuras 100, 101, 102, 103).

Como Rebecca Solnit nos relembra, “all during the fifties, poetry and art were interwind in San Francisco” (Solnit, 1996, p. 41), o que significou uma presença particular dos poetas nas realizações

independentes e eventos na Six, que a par das festas—a música Jazz da banda de Wally Hedrick dividia-se entre Painterland e a Six — contribuiu para a impressão performática e etérea do espaço. No entanto, a presença sistemática dos poetas veio conferir uma identidade ou pontuação estética reflexa do San Francisco Renaissance. Jack Spicer , Robert Duncan, e Michael McClure eram os poetas mais próximos a quem se juntavam Kenneth Rexroth, Philip Lamantia, Bob Kauffman, Gary Snyder, Phillip Whalen, e claro o hiper-citado Allen Ginsberg. A leitura do Howl em 1955 numa noite de 7 de Outubro histórica para São Francisco, e na verdade para a cultura mundial— “I saw the best minds of my generation destroyed by madness” — indexou uma *label* no espaço que por natureza se constituiu indefinido e processual, permitiu que o eixo da galeria e a arte lá exposta se tomasse parte da *Beat Generation* com todos os problemas que a etiqueta levanta para este grupo de artistas, tal como já debatemos. Se ensurdecermos o grito mítico do Howl e apontarmos a tangência da noite específica observamos uma série de significantes que aqui importam. A leitura foi repercutida de uma performance de Robert Duncan, da sua peça em progresso *Faust Foutu* na Six em Janeiro de 1955, na qual “the cavernous gallery was packed with listeners” (Solnit, 1990, p.49). A peça era uma sátira sobre a cultura boémia durante a Guerra Fria centrada num cântico sobre “the aesthetic and sexual confusion of a painter named Faust, played by Larry Jordan” [o cineasta experimental] (Jarnot, 2011, p.134), na qual Duncan termina a peça nu. O impacto desta leitura foi tal que Hedrick percebeu que tinha nos poetas uma fonte de financiamento nas contribuições livres que eram solicitadas nesses dias de eventos. No dia da leitura do Howl, o propósito era exactamente angariar fundos para os placares de gesso e estuque que iriam cobrir as paredes irregulares do espaço, a entrada era livre mas lá dentro vendiam-se roupas e objectos em segunda mão com esse objectivo (Starr, 1988, p.83). De necessidade em necessidade, o espaço ia-se cooperativamente transmutando em lugar, esta estética repentista, da suficiência e performática por via das leituras de poesia e da música alinhava perfeitamente a Six como a sucessora da Ubu na materialização do trabalho em progresso- *process based sensibility*. A ausência de uma identidade fixa ou missão restringia naturalmente as possibilidades de comercialização e estabelecimento no mercado, mas abriu em São Francisco um novo problema que se veio a desenvolver até aos dias de hoje sobre a égide da cultura independente e auto- organizada, a impressão da *label Beat* a este espaço artístico constituiu-se como um dos primeiros fenómenos da inscrição do marginal e do “alternativo” na retórica institucional (Ault, 2002, p.8). O fenómeno Howl indexo à Six transporta o problema focado no primeiro capítulo, confere-lhe uma imaginação mercantilizada. Provavelmente, e alinhado com as tendências estéticas e filosóficas desta comunidade de artistas, terá sido muito mais significativa a leitura do poema de Michael McClure sobre a catástrofe ecológica que se impunha

numa crescente economia de mercado ordenada pela extração massiva dos recursos naturais e pela indústria militar: "For The Death of 100 Whales". (Figuras 104, 105, 106, 107). A preocupação ecológica e a consciência fundamental de uma ecologia- tudo está ligado num sistema- é um vector transversal à comunidade e sua produção artística como teremos oportunidade de observar. De qualquer modo, tanto a Ubu como a Six determinam a óbvia partilha dos espaços entre poetas e artistas visuais o que aponta a transmissão estética mencionada a propósito de Rexroth, e dos seus transmissores directos como Robert Duncan, Philipp Lamantia ou Michael McClure. O último ano da Six (57/58) foi debaixo da direcção de Manuel Neri, que começou a explorar as ligações comerciais com LA de uma forma mais sistemática através de Walter Hopps (o mesmo que em 55 faz uma exposição no cais de Santa Mónica com a co-produção da galeria Six e seus principais artistas e contactos).

Em 1955, um ano depois da Six abrir, Ethel Gechtoff, a mãe da artista Sónia Gechtoff, abre a galeria East&West (1955-1958) em Fillmore, e recupera o paradigma da galeria enquanto espaço comercial. Uma vez mais, David Simpson testemunha que a East&West significava o seu espaço com arte que se entendia como mais acabada, orientada para artistas já com uma certa maturidade e domínio das linguagens (*San Francisco's Wild History Groove*, 1995) (Figura 108). O Expressionismo Abstracto de Hassel Smith, James Kelly, Joel Barletta, Charles Modecke, Philip Roeber entre outros, apontavam a direcção de Ethel Gechtoff em dar lugar à dita e anunciada vanguarda crescente no meio nacional e internacional artístico. A preocupação da galerista é no entanto marcar a expressão particular de São Francisco na vanguarda apontada, e por essa razão, aposta de igual modo nos ditos pós-expressionistas abstractos, os figurativistas da Bay Area David Park e Elmer Bishoff, "she quickly educated herself about the San Francisco art scene and became a supporter of the artists associated with the Bay Area Figurative School" (Aukeman, 2016, p. 109). Ethel Gechtoff abria a galeria todos os dias, ao contrário da Six, dispondo das chaves desta para abrir e fazer visita às exposições se solicitada. No mesmo espírito, coordenava inaugurações conjuntas com a Six de modo a que as pessoas circulassem entre espaços na Fillmore e detinha laços comerciais (determinando-os provavelmente) com galerias parceiras (Figura 109). A sua visão levava-a de igual modo a apostar na dita *assemblage* californiana, no caso, pela arte de Bruce Conner (Figura 110). Quando esta fechou em 1957, e porque a maioria dos artistas da Six não tinham lugar na identidade da East & West, a galerista acabou por sugerir a Dimitri Grachis a pequena garagem nas traseiras da East em Filbert Street, uma paralela da Fillmore, de forma a perpetuar o espírito laboratorial da comunidade. Daqui nasce a galeria Spatsa (1958-61) em 1958 (Figuras 111, 112).

O espaço reduzido não permitia os eventos da Six mas proporcionava uma exclusividade própria à colagem, *assemblage*, pintura e escultura que com a Spatsa se restringiram na retórica da galeria. Embora continuasse a não existir retorno comercial, verificava-se a visita ocasional de críticos da Art News e de alguns dealers de Nova Iorque já curiosos com o estabelecimento da “cena” em São Francisco (Auckeman, 2016, p.113). As exposições eram voluntárias e espontâneas com o corpo presente de sempre: Joan Brown e Wally Hedrick tiveram duas exposições individuais, Bruce Conner três exposições individuais (Figuras 113, 114). Anota-se ainda a exposição individual de George Herms, o *outsider* do sul, LA, recém mudado para São Francisco. Para mostrar o trabalho, os artistas só tinham de se inscrever espontaneamente e as inaugurações repetiam a casualidade da fórmula do garrafão de vinho com os mesmos copos de papel possíveis ao orçamento. Anastacia Aukeman reforça a importância e o papel de transição desta galeria que, apesar da espontaneidade e amadorismo, permite a emergência de Joan Brown em Nova Iorque com a representação a partir de 1960 da galeria Staempfli projectando-a para a imprensa e para coleções como a mais recente representante do figurativismo californiano (Figura 115), “by the time the gallery closed, in March 1961, many of Grachi’s favorite artists were ready for a national audience.” (Auckeman, 2016, p. 113). Foi exactamente nesta altura que verificamos um ressurgimento de Bruce Conner no mercado de Nova Iorque com o interesse redobrado da galeria Allan nas suas assemblagens, redireccionando-o para a grande exposição no MoMa de William Seitz, *Art of Assemblage* em 1961.

Tanto a Dilexi (1958-1970) como a Batman (1960-1965) são galerias que já vão de forma assumida mediar este jogo de assédio. São galerias finalizadas embora com uma pontuação estética dispar entre si. Têm uma visão por trás, que no caso da Dilexi é direccionada para a profissionalização e carácter comercial da galeria. James Newman era um dos residentes da *Painterland*, a comuna de artistas em Fillmore e movia-se no circuito entre o Norte e o Sul da Califórnia. Do mesmo circuito emerge o artista Robert Alexander (*Bazza*), boémio por excelência que contacta desde muito cedo com o mundo do Jazz encontrado por isso esse ponto de entendimento com Newman. A viver em São Francisco como gerente do armazém dos livros Paper Editions Inc (Starr, 1988, p.87), Bazza tinha também um *part-time* como gerente do clube Jazz Workshop na Broadway Street—transversal à Fillmore, quase directa à Califórnia Art School—, que o levou, a abrir no andar superior à loja de discos, a galeria Dilexi com James Newman (Figuras 116,117,118). O destaque e contribuição desta galeria para o sistema de arte que estamos a desenhar inscreve-se na influência de Bob Alexander que pretendia fazer do espaço uma plataforma multivalente: a venda de discos de Jazz (do clube e estúdio no andar debaixo da galeria), livros de arte (do armazém para o qual trabalhava: Paper Editions) e os convites e posters impressos à mão (a sua) conferindo a estética

primeira da Dilexi, DIY (Figura 119). Esta estratégia comercial permitiria continuar a apostar na nova arte da cidade tornando a galeria numa loja de múltiplos, e assim libertando as escolhas. Os artistas que desde logo se destacam em 1958 são os expressionistas abstractos na relação de trocas com a Ferus já evidenciada no primeiro capítulo, e traduzida nas exposições individuais de Craig Kauffman, Ed Moses ou Jay DeFeo, transparecendo a tendência para as telas na mesma lógica de trabalho maduro e “terminado” da East & West (do qual o trabalho de Les Kerr patente nas figuras também é exemplo) (Figuras 120,121). Ambos os galeristas tentaram obter junto a críticos a presença nas inaugurações de forma a impactarem o mercado que sabiam estar a formar-se ali, “I had to send a postcard to the leading critic in San Francisco at the time [Thomas Albright]” (Bob Alexander, cit. por Starr, 1988, p.97) . A Dilexi, apesar de denotar alguns recursos que se ligam à estética DIY, principalmente pela mão de Bob Alexander, não se basta enquanto tal. O alinhamento expositivo— o próprio nome da galeria cuja tradução do latim é “escolher” ou “selecionar”— é já orientado pelo mercado e para o mercado sendo clara a sua distinta cooperação com a Ferus e com o curador independente Walter Hopps, como de resto havia ocorrido com a East & West. A Dilexi e a Ferus detêm uma propriedade comum que as pode alinhar na cultura DIY na suas estratégias e recursos mas que excluem a ligação ideológica com o compromisso estético quando as observamos a progredirem dentro do sistema capital da arte através da mercantilização desses mesmos recursos, a já mencionada integração na retórica institucional do “alternativo”, “independente”, DIY (Figura 122). A assinalar por fim a saída de Bob Alexander da sociedade com Newman ao fim de alguns meses, perpetuando a ideia de “goer” no mesmo movimento boémio que o protegia do temido “cristal” da galeria como um fim no mercado.

De forma irónica, o inverso ocorre com a Batman Gallery (1960-1965) (Figura 123) . Nasce na visão do artista e galerista William Jahrmarkt em perseguir um espaço profissional mas que pudesse perpetuar a comunidade Painterland numa experiência similar à da Six mas com a valência comercial da East ou da Dilexi. Cinco anos haviam passado, os artistas da comunidade amadureceram linguagens e técnicas a que Bill e Joan Jahrmarkt queriam responder com uma galeria submetida à nova produção. Na carta de intenções escrita no *press release* da inauguração da galeria (Figura 124), o artista anuncia a construção de uma coleção permanente da galeria ordenada por uma compra em cada exposição disposta. Este anúncio profissional e estratégico contrasta porém com a apresentação da primeira exposição e com o desenvolvimento da galeria.

Bruce Conner, como filho pródigo, cumpre o circuito final das suas exposições de assemblagens iniciada com a *East & West* e *Spatsa* na abertura da Batman submetendo o espaço integral da galeria a uma instalação:

It was a crushing opener starring Bruce Conner, that daredevil of the black wax, wood, and silk stoking set, and a general emphasis on collage, found objects (...) painted the walls matte black and installed dramatic lightning creating an unorthodox and somewhat macabre setting (Aukeman, 2016, p.117).

A instalação não prova somente a prioridade da linguagem artística no espaço da galeria mas vai determinar as exposições futuras de uma forma desfuncional, visível por exemplo nas telas figurativas de Joan Brown que não se adaptavam ao fundo negro das paredes (testemunho do artista Roy De Forest em *San Francisco's Wild History Groove*, Dir, Ker, 1995). A exposição seguinte é uma colectiva para a comunidade, *Gangbang* derivando posteriormente nas individuais daquela denotando a recorrente ausência de preocupação comercial na construção de uma identidade ou selecção dos artistas representados. A exposição inicial causa impacto mediático, a seguinte confirma o corpo artístico da Bay Area passado cinco anos num novo projecto conjunto (Figuras 125, 126). Para além da produção artística a Batman também nos veicula no poster de uma nova exposição de Bruce Conner (1962) uma lista denunciadora dos colecionadores principais da Bay Area, os próprios artistas e restante circuito boémio já anunciado (Figura 127).

A programação de leituras de poesia e projecções de filmes é irregular mas significativa traduzindo as duas pessoas centrais que orientavam a programação de Bill Jahrmarkt, Bruce Conner e Michael McClure. A peça *noise* de Michael McClure *The Feast* (Figura 128) estreou na galeria; o interesse e experiências de Bruce Conner no desenho de luzes e video também encontrou um espaço de desenvolvimento na Batman, com um eco nas projecções invariáveis de video experimental do cinema californiano: Stan Brahkage, Kenneth Anger, Larry Jordan, Harry Smith ou ainda no mesmo trâmite experimental, a progressiva proximidade da galeria com Dave Westwood e a Auerhahn Press, das primeiras editoras a explorarem a poesia visual dos anos 60, com poemas-objectos-livros. A sua acção é extensa, mas assinalável de igual modo na continuidade da relação artística desta comunidade Painterland, da Bay Area, com figuras gravitacionais fundamentais como George Herms e Wallace Berman, que viveram entre LA e São Francisco nestes anos apontados (Figura 129).

A conferência comunitária com a mão primeira dos artistas na programação de Bill Jahrmarkt colocou a galeria em risco, acabando por a vender, devido à irregularidade da abertura ao público, à ausência do trabalho comercial do galerista, que neste caso artista dava prioridade à produção, não se organizando de forma efectiva no mercado. Ainda assim, a apontar, a determinação colectiva dos artistas em continuar um espaço de privilégio para as suas experiências com a convivência de Jahrmarkt.

A Batman representa também a consciência progressiva da ideia de um grupo na cidade, de uma comunidade gradualmente a amadurecer que fazia despontar uma dimensão auto-reflexiva. A materialização do fluxo nestes espaços apontados foi viabilizando nos artistas o motivo comunal ou colectivo como um eixo de construção ou composição. Se o mapa que estamos a desenhar nos permite ver a fisicalidade do fenómeno, as propostas de Bruce Conner com o colectivo Rat Bastard Protective Association e a Mail art de Wallace Berman com a revista *Semina*, permitem-nos ver como os artistas já detinham a intencionalidade da representação, apontamento ou documentação do fluxo boémio da Califórnia. Não sendo construídas em torno de um único espaço físico, as experiências destes dois artistas conferem, entre o espaço doméstico e o público, a elasticidade radical do espaço do artista na cidade, deslocando-a para motivo artístico.

De Crater Lane para a Jackson Street, mesmo ao pé da Fillmore Street, Wallace e Shelly Berman mudam-se para a sua primeira casa de São Francisco em 1958. A proximidade geográfica e a intimidade artística entre os poetas e artistas da San Francisco Renaissance serve o interesse fundamental que Berman detinha sobre arte e poesia, pontuado na revista *Semina*. A revista é a espinha dorsal do seu trabalho, inscrevendo-se criteriosamente nos motivos já debatidos das tradições de auto-publicação, numa plataforma experimental para as artes visuais e poesia. A Semina Gallery denota a equalização dos meios de exposição, da revista para a galeria. Apesar de não se situar na Baía de São Francisco, Larkspur é uma zona pantanosa nos arredores da cidade para onde os Berman se mudam depois de Fillmore se tornar um centro mediático do designado movimento *Beat*. A rapidez da montagem; a efemeridade da exposição; a distinta combinação regional dos objectos artísticos que se entregam dubiamente sacralizados numa profanidade material; a lógica comunitária na curadoria das/os artistas num espaço doméstico-público, a casa-salão ou a galeria-pântano; as matérias pobres adjacentes à total ausência de objectivos comerciais prefiguram a fragilidade e o segredo intencional da galeria de Berman durante um ano, de 1960 a 1961. Na mesma confirmação geográfica comunitária, criou-se um pequeno grupo, uma comuna de

artistas no pântano constituído pela família de George Herms e o casal Jahrmarkt que se ajudavam entre si e co-fertilizando-se artisticamente.

As exposições eram determinadas pela maré baixa que descobria a entrada para a galeria paliçada, faziam-se no início da tarde preventivas do tempo instável de São Francisco e sobre os princípios em cima expostos sublinhados de igual modo por Anastacia Aukeman:

Over the course of a year, from 1960 to 1961, Berman presented a series of six or so one-days shows in his gallery. They were ephemeral, easy to miss, more like happenings than exhibitions. Like Bermans Semina Journal, published intermittently in editions of 150 and mailed only to friends, the Semina Shows were intended for a relatively small group of insiders. (Aukeman, 2016, p.125)

Os meios deste processo também denotam uma estética comum oscilante em maior ou menor grau, uma suficiência naqueles; a pobreza dos recursos que se traduzia na fragilidade efectiva dos objectos e lugares de exposição atingia, na nossa visão, o cume intencional com a experiência em Larkspur, com a Semina Gallery ou radicalizando, uma escultura Semina, um lugar templo Semina, ou no caminho artístico desenvolvido por Berman, uma *assemblage* instalação Semina (Figuras 130, 131). O artista neste ponto já dominava o processo de relação e activação do lugar com a *assemblage* como via do que hoje tranquilamente designamos de instalação. A Semina gallery, como Aukeman afere, conecta-se com a revista *Semina*, mas também, na nossa visão com o restante desenvolvimento artístico de Berman.

Toda a fragilidade e provisoriedade intencional de Larkspur nasce de um exercício progresso de trabalho com colagem, *assemblage* e exposições convencionadas com as experiências artísticas de Wallace Berman. No mesmo ano de abertura da Ferus em La Cienega, 1957, o artista Bob Alexander— que colaborou no *design* e construção da Ferus original e foi um dos sócios da Dilexi — abre um espaço misto numa antiga loja de renda baixa com Berman. A loja organizou uma pequena galeria com gráfica que além de exposições e serviço de impressões, também se deixava contaminar pelas performances de música Jazz ou de dança experimental em colaboração com o Instant Theatre: Stone Brothers Printing, por isso (Figura 132). Na montra da pequena loja e gráfica viam-se desde os famosos cartões de visita de Robert Alexander que o artista construía para oferecer à sua comunidade (Figuras 133-134), posters, objectos vários e a revista *Semina* (Figura 135) impressa por Berman com a invariável ajuda de Bob Alexander:

Semina brought together the poetry of new writers and dead sages and handmade and machine-made images in a way that invited audiences to find affinities, to discover a continuing tradition. Berman sowed culture in another way at Stone Brothers Printing (...) The store windows usually featured an arrangement of objects and sometimes an announcement of an uncoming reading or performance [Instant Theatre] (Solnit, 1990, p.17)

A ideia, conceito ou talvez de uma forma mais precisa, o motivo *Semina* constante de Wallace Berman desdobrava-se em materializações díspares mas com alguns indicadores formais também comuns aos vários meios, a revista *Semina* constituía-se no recurso às colagens num jogo entre imagem e palavra numa relação essencialmente poética (Figuras 136-137). Num ponteador romântico entre a evidência da manufatura e a atitude DIY a par do experimentalismo artístico, aliava o surrealismo e o dadaísmo à ordem comunal vigente no léxico *Semina* (Figuras 138-140) :

Although a Journal comprised of contributions from a number of unique voices, Semina stands as an artwork in its own right, a new kind of assemblage of images and texts. Seven of its issues were printed on loose-leaf pages inserted in a sleeve; five of those issues had no prescribed order or sequence. Photographs, drawings and collages by Berman and others were juxtaposed with texts, often on the same page. Attributions were enigmatic, with some texts ascribed the authors by initials and some artworks completely unattributed. Reproductions of several of Berman's mailers to friends were included, and treated as discrete works of art. Disseminated without any regular or predictable publication dates, Semina was sent out like a surprise communication from an erratic correspondent (Duncan, 2005, p.14)

A estruturação comunal que indicamos no percurso apontado de Berman dá início no seio da sua casa em Crater Lane que de 1954 a 1958 se constituiu como um salão romântico (Figura 141), um útero destas expressões de abertura do seu universo artístico ordenado por uma estética doméstica, intencionalmente amadora, onde o quotidiano e a arte se permeiam numa indistinção uma da outra:

Berman folded artists friends into his supportive community centered from 1953 through 1965 in his small house in Crater Lane. Charles Brittin described Berman's home as a kind of artistic dissemination center:

(...) What I enjoyed was not the conversation but the things we looked at. We did a lot of that. There were books, pictures, art books, clippings from newspapers. There were evenings where there was not much talk. People would change records, walk over and say. Look at this, wow!

Through exposure to, say issues of View magazine, a new recording of Bach or Charlie Parker, or a poem by Jean Cocteau, these young poets and artists were inspired to look beyond the dulling conformity of 1950s Middle America. In Berman's living room, the seeds were sown for Semina Culture. (Duncan, 2005, p.8)

O ponto seguro e comunal da Stone Brothers, a casa de Crater Lane e a exposição e difusão da revista *Semina* I conduzem-nos ao episódio fracturante que determinou a mudança de Berman de

LA para São Francisco dando origem à galeria Semina nos pântanos da cidade. Na mesma Califórnia, o primeiro exemplar de *Semina* que levou Wallace Berman à prisão por pornografia devido à sua exposição individual na Ferus, viveu de exposição livre na montra da sua sua gráfica/loja/galeria, Stone Brothers Printings, aferindo a importância do contexto na percepção dos espectadores: veja-se como o mesmo objecto exposto de dois modos e em plataformas distintas no mesmo ano de 1957 viabiliza reações correspondentes. Na galeria comercial, pronta no sistema de validação, a revista como obra de arte é obscena, pornográfica e alvo de punição judicial (Figura 142), no espaço-casa do artista inscreve-se como objecto artístico, dirigindo-se a quem se move nos signos artísticos da comunidade invisível. Este episódio resolve toda a produção futura de Wallace Berman, na qual a revista *Semina* e a galeria também se insere⁵⁹. A apropriação dos objectos artísticos pelas estruturas de poder, moralizando-os e mercantilizando-os pelos media passou a ser o polo negativo de acção de Wallace Berman, determinando o “cuidado” e sustento comunitário como um motivo artístico na sua produção como via de protecção dos objectos e mensagens em jogo⁶⁰. O meio de comunicação determina a mensagem, atesta McLuhan em 1967, mas parece Berman antever e integrar este fenómeno por via da sua experiência no mercado da arte. Assim, durante o resto da vida deste artista vamos ver uma preocupação central em fazer chegar a mensagem (a obra de arte) ao receptor final, ao espectador sem a mediação social que implicava a transmutação do objecto de acordo com as estruturas de poder circunstanciais, mais uma vez também aqui parecendo ecoar a obra de Michael McLuhan, de 1961, *The Gutenberg Galaxy* que já problematizava as questões de uma comunicação estritamente assente na palavra escrita. Entre a imagem e a palavra Berman postula a sua revolução tipográfica nas composições da revista *Semina*.

Art is Love is God, ordenado a partir da casa dos Bermans em Crater Lane, grafitado pelas ruas de LA, nos cafés de Santa Mónica e na comuna de artistas Gás House em Venice Beach, quando levado para a galeria Ferus, pois foi esse o nome que Berman deu à sua exposição, transporta consigo os problemas de misturar conjuntos diferentes de coisas no mundo. A arte de Wallace Berman não era compatível com as galerias modernas e com os grandes museus em montagem na

⁵⁹ Ao secretismo e perfil discreto do poeta artista adianta-nos Michael Duncan:

He preferred, as he put it, to swing in the shadows until the mid 1960s, when he stepped up production of what have become his best known works: enigmatic collages of newspaper and magazines made with a Verifax machine (an early photocopying prototype) (Duncan, 2005, p.9)

⁶⁰ No que concerne à clara opção de se manter à margem do mercado da cultura de massas verifique-se:

Judging from his work, no one understood this estranged condition better than Wallace Berman. If consumerism was emerging as the culture's dynamo, it is not surprising that he would demur from exhibiting his art in commercial venues, nor that he would conceive of Semina as a magazine that could not be bought, only received spontaneously as a gift. In fact, the very idea of taking a magazine and making it by hand is meant to restore the primacy of individual consciousness to a mass-production form. (Lipschutz-Villa, 1992, p.53)

altura. A incompatibilidade é desde logo assinalada pela transformação do *white cube* Ferus numa instalação integral do artista entre esculturas, *assemblage* e a própria revista *Semina* (Figura 143-144) que se constitui nas palavras de George Herms como a força maior da exposição aí organizada:

That show I felt turned an art gallery to a temple. There was a quality of strenght in that show, not just turning a gallery into a temple but turning it into a strong temple. "Panel, Temple and Cross are the works usually thought as Bermans fisties assemblages, but their interconnections make the exhibition more of an installation (George Herms, cit. por Solnit, 1990, p.20)

Posto isto é-nos fácil entender o percurso da revista *Semina* como uma representação segura e uma via efectiva de comunicação, um controle dos próprios meios de produção e difusão do trabalho de Wallace Berman e do seu círculo:

Although Semina too is filled with inside jokes and elliptical references, its serious content and earnest intentions put it in another league. It was made for a constituency of friends and acquaintances as an esthetic and cultural expression of potent urgency. (Duncan, 2005, p.16)

A dimensão gráfica que envolviam as colagens e a poesia era-lhe familiar e confortável e as suas composições funcionaram como laboratórios para a técnica que o iria distinguir no futuro como a versão mística californiana do Andy Warhol⁶¹, o Verifax (Figuras 145-146). Sendo que a reconfiguração dos signos e ícones no recurso insistente da formação de um léxico *Semina* serviu de embalo a este motivo que sinalizamos: a urgência da comunicação efectiva, a contaminação da mensagem, a viralidade de uma linguagem sagrada, humana, opondo-se ao esmagamento mediático

⁶¹ Veja-se aqui a comparação: "In their very different projects, Berman and Warhol both beecame indexers of Pop culture, surveying icons and symbols of American life(...) Warhol replicated silkscreens emphasize sameness and machinery of mass-media culture.(...) Bermans Verifax reveal the shadows behind Warhol surface glitz." (Duncan, 2005, p.20)

do processo de comunicação recorrente da sociedade contemporânea⁶². A dádiva (arte) como linguagem essencial (Figura 147).

Por outro lado, na vertigem auto-fágica deste circuito, também se encaixam as exposições domésticas e privadas que o artista organizava com frequência em casa, procurando na sua deambulação entre casas, a mesma constância privada que manteve ao longo da sua curta vida: a sua oficina e estúdio foi sempre na sua casa e o espaço preferencial de exposição dos seus trabalhos e experiências, vendendo directamente a amigos e colecionadores, sem a mediação de nenhum dealer ou galerista (Figura 148). De LA aos pântanos de Larkspur, a galeria Semina instaura-se neste movimento de fuga, “I will continue to print Semina from locations others than this city of degenerate angels” (Berman, cit. por Solnit, 1990, p. 20), e de reestruturação e renovadas fundações da comunidade, sendo esta ideia e força da arte de Wallace Berman.

O livro de Rebeca Solnit, *The Secret Exhibition* (1990) recorre ao nome de uma exposição que George Herms organizou em Hermosa Beach quando se mudou para Berkeley em 1957 — curiosamente para a casa antiga de Jay DeFeo, que tinha uma área de trabalho enorme, sendo aí que o artista começa a expandir a escala das suas *assemblages*—. Convida apenas três amigos para a *Secret Exhibition*, eliminado qualquer possibilidade de desacralizar a experiência ou ritual do abandono das peças em Hermosa Beach. Herms deixa-as para serem cumpridas na sua provisoriedade e fragilidade estrutural face à erosão de um ambiente livre (Solnit, 1990, p.15). Mas simultaneamente implica este jogo auto-fágico comunitário, que confunde o artista com o espectador ou participante igual da activação do léxico ou lugar comunitário. Esta tendência que por meios díspares vamos sinalizando transversal, leva-nos por fim, e na mesma senda da *Secret Exhibition* à formação do colectivo Rat Bastard Protective Association.

Se com Berman apontamos a criação de um lugar material, com a origem privada e doméstica na constituição da meta-comunidade Semina, com Bruce Conner observamos que o motivo comunitário emerge fundamentalmente no contexto público. Assim, o colectivo Rat Bastard Protective Association envia-nos para uma representação desta comunidade que funciona como um

⁶² Através da apropriação de signos, ícones ou símbolos populares e familiares, compunha imagens com a verosimilhança de uma linguagem profana, actualizada aqui com uma poética ou espiritualidade que as fechava como objecto sagrado, criando uma pulsão dupla nascente de uma linguagem efectiva com uma eventual mensagem de comunicação, e a encriptação radical dos signos em uso, que fechavam o objecto como uma relíquia abstracta que poderia ser tanto primitiva como pós-apocalíptica:

When Wallace said, “it does not meant anything, he was only talking in the sense that you couldn’t read it in the context of a message, or statement, or a philosophical concept. Or a recipe, or anything like that. It wasn’t narrative and it didn’t symbolize a term for any substructure narrative.(...) but what it meant was something that Wallace was not in a position to verbalize. (...) the trying to go through the gestures of explaining it in some other way would actually destroy the character of what it was. (Lipschutz-Villa, 1992, p.88)

jogo ou mediação de apresentação pública aos espectadores de São Francisco anunciado para o mundo. Do mesmo modo organiza a auto-reflexão particular de Bruce Conner criando a partir da sua experiência comunitária uma ordem para a sua produção entre 1957 e 1964, “The Ratbastards established Conner’s vocabulary of form and material for his assemblage practice, and gained him his first critical acclaim and commercial success” (Hatch, 2008, p.110). A partir de uma dimensão fictícia da comunidade como um colectivo artístico, Conner serve a fuga ou jogo com o mercado da arte e com a apropriação dos media em vigor com a febre *Beat Generation* (Hatch, 2008, p.118) e simultaneamente envolve as contínuas preocupações sobre as questões de autoria e autenticidade da obra de arte que inferiram directamente no progresso do seu trabalho— “He threatened to go further by abandoning authorship altogether and he wanted to take his friends with him” (Aukeman, 2016, p. 92)—. “Conner named the group in solidarity with the city’s garbage collectors, the Scavengers Protective Association” (Hatch, 2008, p.117), reiterando as instâncias marginais da boémia, associando artistas como Joan Brown, Jay DeFeo, Hedrick ou Manuel Neri a “people who were making things with the detritus of society, who were themselves ostracized or alienated from full involvement in society.” (Conner, cit. por Hatch, 2008, p.117). Simultaneamente, ao auto-referenciar a comunidade face a um dos sindicatos mais activos e com mais interesses duplos da cidade, a máfia italiana do lixo (Aukeman, 2016, p.135), insistia na anedota da ficção deste colectivo ter uma agenda secreta. Na restrição e selecção desta espécie de clube artístico, assim se constituía a crítica à exclusividade do mundo da arte e especulações inerentes no mercado: “the in-crowd art world sort of things, where things did not depend on what you actually created, but on what your pedigree might be or who owned your work.” (Aukeman, 2016, p. 92). Neste ponto são verificáveis duas implicações distintas mas que dialogam no Rat Bastard Protective Association, não só da marginalidade e ironia, a associação com os trabalhadores do lixo é valente, mas também na conexão com a *assemblage* como uma das vias para o exercício dos materiais recursivos do quotidiano, materiais tipicamente não artísticos, o que no caso de Bruce Conner é fundamental na actividade de respigação, acumulação, e selecção dos materiais. A outra face dá-se na elaboração desta ideia de colectivo através de um sistema de regras e no jogo do(s) artista(s) com o público. Ambas se relacionam com a constituição e participação na topografia que assinalamos, avançando com um braço material e outro que o desmaterializa simultaneamente, evidenciando (representando) neste jogo Rat Bastard o fluxo natural da boémia na cidade como uma ideia artística. A cidade de São Francisco torna-se o palco de acção de Conner e do seu pretenso grupo, tanto na construção dos espaços expositivos na cidade como na simultânea auto-reflexão através da ideia de colectivo Rat Bastard. Bruce Conner consegue com esta proposta perpetuar os léxicos comunais para as suas

assemblages e instalações com a surpreendente tendência para a abstracção⁶³ na tensão simbólica das suas construções (Figuras 149-151) viabilizando-as como objectos sagrados ou mágicos de activação espacial⁶⁴ mas sem deixar de entregar a materialidade do quotidiano dos fragmentos das *assemblages* e colagens, aproveitando ainda a nova topografia artística para distender possibilidades de instalação como vimos com a galeria Spatsa e com a Batman. De resto, a própria denotação da cidade é materialmente presente nas suas construções como anota Kevin Hatch:

as the main stimulus for this break-through, citing both his interaction with artists already working in the city and his encounter with refuse from the demolition of ornate Victorian houses in the area known as the Western Addition. In doing so they have followed Conner himself, who identified as sources of inspiration and materials not only the junk shops and picturesque rubble in the Western Addition, but also the general gothic ambience of the city as typified by the Sutro Museum, the crumbling Victorian collection of curiosities which sat at the time on the western edge of Golden Gate Park. (Hatch, 2008, p113)

Outra consciência do artista na cidade emerge com a Rat Bastard, que ultrapassa a insistência moderna da obra de arte em Conner. Não só ele traz o contexto para o objecto, mas também o coloca no jogo do artista na cidade, na exposição na Spatsa anuncia a sua morte, distribui selos Rat Bastard ao grupo para assinarem os seus trabalhos, chapéus e t-shirts com a marca (Figuras 152, 153), convoca reuniões secretas à vez nos estúdios de cada um (Boswell, 2000, p.41), envia convites para reuniões públicas com *dress-codes* específicos, *etc.* Antecipa na segunda metade da década de cinquenta a preocupação com o lugar do artista na sociedade do espectáculo, buscando linhas de fuga e de confronto com a mesma, numa posição bem mais ofensiva do que a protecção doméstica de Wallace Berman (Figura 154). Cria uma ficção de colectivo para proteger a autenticidade da comunidade, criando com esta proposta a oportunidade de Anastacia Aukeman

⁶³ O rompimento do símbolo hiper-evidente dos objectos respigados dá-se nas composições das obras totais aproximando-nos da abstracção:

Yet rather than elaborating meaning in metonymic chains of signifiers, or infinitely deferring it in a play of difference, a Conner assemblage like RATBASTARD approaches a density beyond sign systems. It is not that Conner's assemblage exists outside of language—this would be impossible. But the work's signs are damaged to such a degree and compressed with such force that it ultimately offers up language itself as ruined, broken—seemingly pushed beyond any semiotic recovery, allegorical or otherwise. (Hatch, 2008, p.130)

⁶⁴ Veja-se:

As his discussion of OVEN suggests, Conner envisioned his assemblage as operating like aggressive street theater, intervening in whatever space it occupied, like the parades and other proto-Happenings he and others periodically organized to disrupt daily life in San Francisco. Like those activities, OVEN, ARACHNE, and other Ratbastard assemblages held the potential to activate their surroundings, in turn making their viewers over into "participants. (Hatch, 2008, p.130)

implicar os jogos de Conner e o Rat Bastard Protective Association com os happenings de Allan Kaprow ou o Fluxus de George Maciunas: “Like the Rat Bastards, Fluxus artists were engaged in a radical critique of conventional concepts of identity and authorship and used materials such as urban debris, poetry and print media as inspiration for their work.” (Aukeman, 2016, p.195)

A entropia entre produção artística e o reverso comunitário num fluxo boémio, repetido ao longo deste segundo capítulo provoca as conexões ambíguas que permitem Susan Landauer e Richard Cândida Smith colocarem este grupo de artistas da Baía como precursores do colectivismo artístico com contornos políticos dos anos 60 e 70 mas sem a agência intencional de luta social— apesar de ambos os autores reconhecerem as preocupações e tópicos políticos na sua estética⁶⁵.

Na nossa visão, e alinhando este sistema alargado— bares, cafés, comunas e galerias da Baía— com a tradição de organização política dos artistas na cidade, a cultura independente (DIY) e finalmente com a estética política do comunismo, parece-nos possível pensá-lo como uma hipótese processual mas consistente. A impermanência dos espaços realizados pelos artistas, a ausência de uma identidade fixa e resolução de princípios políticos têm sido entendidos como uma subjugação ao exercício fundamental da subjectividade dos múltiplos— o jargão estético da filosofia existencial do pós-guerra, ou *Beat*— incompatibilizando o discurso e missão colectiva, e por consequência um sistema organizado. Mas se o inteirarmos sobre o prisma do colectivismo e sobre os fundamentos da cultura DIY iluminamos estes espaços/lugares debatidos com uma agência transformadora efectiva.

Blake Stimson e Gregory Sholette situam os colectivismos depois do modernismo com a mesma preocupação histórica de ruptura do que as vanguardas modernistas, mas com a variação do foco nas novas práticas artísticas que conectam a arte com a cultura de massas e quotidiano: “It marked a shift within the practices of visual artists from a focus on art as a given institutional and linguistic structure to an active intervention in the world of mass culture.”(Sholette; Stimson, 2006, p.9). Por outro lado, a tomada de consciência da desfragmentação da narrativa única, do modelo categórico e as postulações potencialmente universais das vanguardas modernistas caem com as novas formas

⁶⁵ Recapitulemos a nota 47 da presente dissertação, como já mencionámos, Susan Landauer e Cândida Smith reconhecem as preocupações políticas do grupo em questão mas não lhe conferem uma afirmatividade intencional política com implicações e reclamações sociais concretas que os identifiquem como colectivo ou associação, algo que como sabemos é facilitado nas bandeiras dos anos 60 e 70:

The sustaining ideology of this strikingly independent community was that of “the innocence of the clean slate”—an almost religious belief in personal experience as the only authentic source of values. Well before “question authority” became a mantra of the sixties, the artists and poets of this community challenged—albeit quietly, in work that was often never publicly presented—a great many restrictions on freedom of expression in both life and art. Cândida Smith notes that while they contributed little to the civil rights movement or to the critique of poverty, the ideas they expressed through their art, poetry, political activism, and personal example played a vital role in fostering dialogue on issues relating to sexuality and gender construction, capital punishment, ecology, and the Vietnam War. (Landauer, 2006, p.2)

de colectivismo: “Rather than fighting against the inevitably heterogeneous character of all group formations, collectivism after modernism embraced it.” (Sholette; Stimson, 2006, p.10).

As fragilidades identificadas por Cândida Smith em torno do império da subjectividade na formação da comunidade e na sua agencia social perdem pé com este avanço. Stimson e Shoelette submetem-na à valência da multiplicidade identitária dos grupos artísticos, deslocando-os da missão vanguardista de preconizarem só uma nova ordem, para uma plataforma múltipla, fragmentada e sem autoridade universal: da comunidade aos colectivos, dos colectivos à comunidade. Esta dialéctica comunidade/colectivo constitui-se por processos internos críticos, criativos que chamam uma ação tangente de qualquer intencionalidade que seja evidenciando-se materialmente na topografia aqui sinalizada. Substanciando a nossa hipótese, Allan Moore (2007) adianta “The presence of artistic collectives is not primarily a question of ideology; it is the expression of artistic labor itself.” (p.193). A evidência material de um projecto artístico neste mapa que desenhámos é nesta hipótese suficiente para lhe diagnosticarmos uma valência de âmbito social e político, sem precisar de um anúncio colectivista pré-determinado: “Artists’ collectives do not make objects so much as they make changes. They make situations, opportunities, and understandings within the social practice of art.” (Moore, 2007, p.216).

Daqui se segue óbvio na construção desta topografia, o colectivismo pontual da comunidade, e mais evidente serão as ferramentas da sua construção DIY. Sarah Lowndes sucintamente explicita a natureza formal das estratégias DIY através de dois princípios fundadores: a iniciativa prática criativa que não é comissionada por nenhuma instituição civil pública ou privada, permeando-se com uma organização de colectivo ou comunitária não obediente às hierarquias sociais do poder instituído; a ausência de comercialidade instituída nas leis de mercado, recorrendo a uma economia de meios e materiais que se pode integrar numa estética da necessidade (ou do suficiente) como já mencionámos previamente (Sarah Lowndes, 2016, p. 15). A auto-organização é uma prática crítica em si que é elástica na sua abrangência podendo firmar-se na acção individual mas adquirindo natural visibilidade nas estruturas colectivas como nós aqui tentámos derivar. Já no que concerne aos espaços de habitação, trabalho e difusão que estivemos a listar, podemos encontrar outro reforço argumentativo ao recorrer a Gabriele Detterer e Maurizio Nannucci (*Artist-Run Spaces: Non-profit Collective organizations in the 1960s and 1970s*), que ampliam o debate ao firmar o colectivo em relação ao seu espaço de trabalho, avançando-nos uma dialéctica pertinente para a nossa comunidade Bay Area, objectivando a tensão da constituição espacial entre a esfera privada— com o código da comunidade— e a pública— que responde e se apresenta à sociedade em que se insere:

In the case of successful artist-run spaces, both pattern of action-communitarization and sociation-intermesh as the implementation of the program, exhibitions, performances, lectures and publishing activity demands rational planning and organisation as well as an extensive capacity for community spirit and empathy between members. (Detterer, 2011, p.21.)

O projecto de difusão artística como uma exposição num café, em casa ou numa galeria é um processo estruturalmente colectivo, de e para a comunidade, provém uma ação, uma ética original da comunidade que adquire valência na actividade colectiva (da metafísica boémia, para a ontológica meta-boémia, pois representada num sistema artístico, que a revela). A acção indica a “ethic of emancipatory action” Deterrer, imersa num modelo comercial providenciado pela ausência da competitividade e a horizontalidade da organização. Tudo isto nos avança com alguma segurança para a afirmatividade do mapa que tentámos pensar como alternativo— não obstante os problemas que fomos encontrando e que são próprios das actividades DIY (a formação e assimilação de labels *Indies* e a formação de uma imaginação, um *Genius Locus*, instrumentalizado nos processos de gentrificação e turistificação)⁶⁶

Este mapa de espaços de North Beach a Fillmore Street, na sua relação com as estruturas de poder patentes na urbanidade da cidade, detém uma face performática que os coloca numa dimensão proto-situacionista já explorada por alguns autores (Ken Knabb, Rebeca Solnit, Sarah Lowdes)— . Entre a elasticidade orgânica da boémia, a recusa das etiquetas e das soluções definitivas, a ausência de um programa com um objectivo final, o recurso à estética DIY que se alinha com a hiper-evidência dos processos, esta topografia comunitária bem se pode alinhar com um “catch me if you can” situacionista, sendo ela própria um corpo performático na cidade ou parasita como Rexroth refere, ora com forma ou amorfo ou ainda no seu estado perene, imaginado e partilhado. Também conta nesta equação, a definida valorização de pontos e espaços da cidade abandonados, refundidos

⁶⁶ A reforçar a ideia prévia de Julie Ault dos perigos da assimilação dos projectos “alternativos”, Sarah Lowdes especifica no que concerne à cultura DIY:

However, there is a relationship between DIY and Entrepreneurship, which is why I have been careful to state that DIY practices are not wholly commercial. In the late 1970s and 1980s, in particular there was a convergence of an ideology based on self-reliance with thrifty business practices, which became emblematic of 1990s independent and underground music scenes (Lowdes, 2016, XXV)

Apesar do intervalo cronológico, encontramos ecos desta crítica no caso da Ferus e Dilexi. Já no que diz respeito às estratégias e aos ambientes culturais nascentes da cultura DIY, alerta ainda para a gentrificação:

*Artistic enclaves have been identified as drivers of economic growth by several urban theorists, notably Richard Florida in his 2002 book *The Rise of the Creative Class*, which argued that metropolitan regions with high concentrations of technology workers, artists, musicians, lesbians and gay men exhibit a higher level of economic development. (Lowdes, 2016, XVI)*

e desvalorizados municipalmente dada a afluência habitacional de negros, japoneses, chineses e num estágio posterior, da comunidade LGBTQ, estando estes artistas na linha da frente de uma psico-geografia vivente do seu circuito colectivo urbano. No entanto, para confusão maior de quem o tenta analisar, eis que estes espaços fátuos continuam a não abdicar da produção individual de objectos únicos, sugerindo-nos um momento entre a modernidade (o objecto) e o colectivismo (os processos e a performance), por isso.

Em *Radical Museology* (2013), endereçando o horizonte político dos processos e objectos artísticos contemporâneos, Claire Bishop parte da temporalidade recursiva de Georges Didi-Huberman em relação à propriedade anacrónica dos objectos artísticos⁶⁷ para uma postulação do que entende por *dialectical contemporary*. A sinalização da temporalidade recursiva nos objectos e processos artísticos não se basta para a agência política que a autora pretende imprimir nos mesmos; pelo contrário a *dialectical contemporary*⁶⁸ propõe a crítica dessa sinalização de forma a entender a proposta de futuro ou postulação latente da temporalidade recursiva. Se deslocarmos este método de análise que Claire Bishop propõe— também como estratégia curatorial— para o roteiro que desenhamos como um sistema de arte alternativo, e se colocarmos os espaços que o estruturam no ponto sincrético que fomos insinuando, como construção colectiva de um laboratório, um lugar comunitário, performático, extensivo e relacional dos objectos que o habitam, poderemos então criar uma só cápsula estética, afirmativa das múltiplas derivações formais e temporais que a constituem e que deram fruto às conexões contemporâneas a que procedemos agora. Com esta abordagem analítica— claramente já impressa nas últimas investigações sobre o tópico— dirigimo-nos ao terceiro e último capítulo, para concretizar os processos e objectos [modernos-contemporâneos] com este contexto DIY.

⁶⁷ Verifique-se: “A less contested approach to disjunctive temporalities can be found in the revival of interest in anachronism among art historians. Its central advocate, Georges Didi-Huberman, has argued that anachronism is so pervasive an operation in art throughout history that we should see its presence in *all* works.” (Bishop, 2013, p.21)

⁶⁸ Veja-se em pormenor:

By contrast, what I call a dialectical contemporary seeks to navigate multiple temporalities within a more political horizon. Rather than simply claim that many or all times are present in each historical object, we need to ask why certain temporalities appear in particular works of art at specific historical moments. Furthermore, this analysis is motivated by a desire to understand our present condition and how to change it. Lest this method be interpreted as yet another form of presentism, a preoccupation with the now masquerading as historical inquiry, it should be stressed that sightlines are always focused on the future: the ultimate aim is to disrupt the relativist pluralism of the current moment, in which all styles and beliefs are considered equally valid, and to move towards a more sharply politicized understanding of where we can and should be heading. If, as Osborne claims, the global contemporary is a shared imagination, then this doesn't denote its 'impossibility', but rather provides the basis for a new political imaginary. The idea that artists might help us glimpse the contours of a project for rethinking our world is surely one of the reasons why contemporary art, despite its near total imbrication in the market, continues to rouse such passionate interest and concern. (Bishop, 2013, p.23)

Em bloco final, resta-nos a reafirmação de um sistema material de artes que enforma comunas, galerias, cafés, bares, a troca seminal entre artistas, poetas e músicos revertido com estratégias formais do que designámos por auto-organização, comunismo, colectivismo que somam no seu conjunto as ferramentas teóricas DIY sublinhadas, que só adquirem valor de verdade na prática, *Do It Yourself* em resposta material ao metafísico *I would prefer not to* que desenhámos no primeiro capítulo.

Capítulo III - Práticas artísticas em Painterland no Vórtice de Jay DeFeo

A construção comunitária como uma performance artística assente nos princípios estéticos assertivos da filosofia política de Kenneth Rexroth em profundidade, e na sua difusão popular em latitude mediática regional através da boémia São Franciscana é, como já mencionámos, pontuada pela produção concreta de objectos artísticos. Ao sistema performático ou boémia, processo ou ainda movimento, associamos agora uma tradição artística e política da cidade que lhe confere vitalidade em lugar da passividade relativa de uma recusa de participação no mercado dominante, na super-estrutura.

O movimento efêmero, provisório e temporário, destes lugares construídos seguros sobre o signo da comunidade adquire tensão no centro fixo dos objectos produzidos em relação com aqueles. Com uma observação atenta, entendemos porém, a facilidade em substituir a eventual tensão entre a fixidez objectual e os ambientes de exposição que estivemos a explorar no capítulo anterior, por uma relação extensiva e reflexiva entre objecto e espaço de exposição, enviando-nos por esta via para uma sub-organicidade do sistema performático da comunidade. Por esta lente, e com o macro-enquadramento que deixámos atrás, é-nos possível focar nas práticas artísticas da comuna Painterland, através do vórtice artístico de Jay DeFeo, confirmando na profundidade de um exemplo o que até agora discurremos.

Rebecca Solnit, lança entre montanhas e oceano, Los Angeles e São Francisco como um ponto cego dos historiadores de arte no que concerne ao experimentalismo e hibridização da arte ou *mix media*. A autora está interessada na rede colaborativa que envolvia a comunidade artística da Bay Area, não só pela interconexão das influências como também na captação de uma regionalidade, de um padrão ou eixo que os mantenha no mesmo barco artístico⁶⁹. A hibridez dos meios e a inter-disciplinaridade vem presente como o elemento distintivo desta comunidade, a par de tópicos conceptuais que se reconhecem mais ou menos consensuais na cultura californiana do pós-guerra: o culto da arte como religião ao meio, conferindo-lhe uma função sagrada⁷⁰; as formas da natureza ou estar na natureza;

⁶⁹ Veja-se:

The California artists were among the first Americans to explore alternative lifestyles and spirituality in ways that would become widespread in the 1960s, and they were all, in one way or another, rebels (...) The art of this California underground constituted an assault on the near boundaries of formalism and convention, and its tactics included explicit language and imagery and forays into mixed and new media. (Solnit, 1990, p.10)

⁷⁰ Sobre o abrigo estético comum que explorámos na dissertação, avança Solnit: In San Francisco the new arts also grew out of the fertile political and literary traditions of the region, and out of the idealism at the California School of Fine Arts (...) Asia in other hand has exerted an influence, and Native American and vernacular cultures has had an impact too.” (Solnit, 1990, p.10)

a simbologia arcaica, mitológica; a transmutação do ícone a partir das colagens e *assemblages* mas também da pintura. Importa do mesmo modo, a tecnologia acessível a impor-se pela fotografia, cinema, gráficas colectivas e domésticas numa lógica *DIY (Do It Yourself)* de serigrafia, Xerox e Verifax, película ou papel, que permitia ao escultor ou pintor ser fotógrafo ou cineasta entre o espectro diletante e especializado. A hibridização e multiplicidade dos meios substitui a especificidade de um por múltiplos, conforme o conceito ou expressão artística intencionada escultura, cinema ou pintura por ocasião pontual e conveniente⁷¹.

Rebecca Solnit, perante a ausência de padrão formal neste grupo de São Francisco, faz um exercício de abrangência estética delimitando motivos que na sua visão são essencialmente regionais, de forma a proceder a uma exegese possível da produção artística. Algo que de algum modo tentámos reproduzir na dissertação mas com a particular incidência dos espaços urbanos como expressão da coesão comunal. Já Bill Berkson recorre às tendências ocidentais do pós-guerra para integrar a multiplicidade e a hibridez a que Solnit se refere. Para isso estabelece chão com a hiper-materialização do objecto artístico— dos anos 50 aos 70 e antecedendo por processo inverso a desmaterialização do objecto artístico avançada por Lucy Lippard—⁷². Para o curador esta tendência é global à arte ocidental e não própria a uma linhagem histórica regional. À significação do material transcrita em técnicas como as camadas de tinta em quantidade sobre a tela e por consequência a tridimensionalidade da mesma; a colagem e a instalação de objectos na tela ou direta e unicamente pelo meio escultórico; a utilização de matérias de uso quotidiano. Para o efeito comparativo que pretende, Bill Berkson, resgata a propósito de DeFeo o grau de incidências globais da arte do pós-guerra, no qual Painterland é paradigma. Sinaliza a semelhança técnica entre a obra exposta de Jasper Johns (1930), *Tennyson* (1958) (Figura 155), com *Incision* (1958-59) (Figura 156) de Jay DeFeo na mesma exposição de 1959, *Sixteen Americans* de Dorothy Miller, sobre a égide do Expressionismo Abstracto de Still, por via da densidade textual da tinta aplicada em jogo com o

⁷¹ No contraponto do enquadramento cultural, existe a dificuldade em agruparmos formalmente os artistas da Bay Area:

No adequate term has been coined to describe this group. Beat most commonly refer to the writers (...) Assemblage is often considered the most significant common denominator for Berman, Herms, Jess, Conner, Kienholz, and Hedrick, but most of these artists were doing equally significant work in other media— film, paint, drawing, collage, and printmaking. (...) Funk is a term that came in use in the sixties, but it most accurately refers to works like Hedrick's and Joan Brown's that possesses an anti-aesthetic of sloppiness and brash naiveté. (Solnit, 1990, p.12)

⁷² No que concerne a esta ideia de hiper-materialização, Bill Berkson adianta-nos:

For about twenty years, between 1950 and 1970, what might be called the hypermaterialization of the art object (a term arrived at by tracking backward from the later, logical "dematerialization" documented by Lucy Lippard (...)) the literal three dimensionality of piled-on paint, the often immoderately loaded of mixed-media, sometimes sconded, ripped or punctured paintings that Clement Greenberg in 1962 would belatedly decay as furtive bas-relief in European Art. (Berkson, 2003, p. 45)

monocromo, dos rasgos esculpidos na tinta e das ambiguidades das sombras nos ténues contrastes de tom⁷³. Estende a rede do pós-guerra sinalizando outras inferências externas aos E.U.A como a escola Gutai e a cultura Zen inscrita tanto na Escola de Nova Iorque como na cena californiana⁷⁴, partilhando essencialmente uma poética oriental. Já no prefácio do *Secret Exhibition* (1990), de Rebecca Solnit, partindo do trabalho de Wallace Berman, Wally Hedrick, George Herms, Joan Brown, Manuel Neri, Jess Collins e Bruce Conner— companheiros de trabalho e boémia de Jay DeFeo— Bill Berkson infere ainda as relações muito mais óbvias entre estes artistas e o *Nouveaux Realisme* de Jean Tinguely, Arman, Niki de Saint Phalle, do que com as *assemblages* de Jasper Johns ou mesmo Rauschenberg, aqui por via de uma postulação ideológica e filosófica análoga na intencionalidade das obras e no recurso híbrido dos meios e materiais⁷⁵.

Bill Berkson e Rebecca Solnit destacam ambos a tensão própria da conceptualização do material em uso na obra, assinalando-o na multiplicidade dos meios. A evidência da matéria domina o objecto que a enforma. O objecto hiper-material impõe-se na sua teatralidade, produzindo-se conecto ao

⁷³ Verifique-se ainda:

More pointedly, had DeFeo attended Sixteen Americans she would have confronted the work of Johns and Stella, two artists younger than herself (twenty-nine and twenty-three, respectively), whose first public showings within a year of each other had variously dazzled and dismayed the New York art world. Although the differences loom larger than the similarities, there are seductive correlations in format and, in Johns case, in texture. Imagine the slightly befogged, encaustic gray compound cenotaph of Johns Tennyson (1958) hung next to DeFeo's steep cliffhanger panel of sludgelike impasto, Incision (...) Put Tennyson and Incision together, and instantly the conversation heats up. (Berkson, 2003, p. 47)

⁷⁴ Influência que debatemos no capítulo passado, integrando-a numa tendência para redefinir o essencial ou arcaico na transversalidade das religiões mas que Berkson explora através da incidência Gutai na Bay Area: “Michel Tapié and Sofu Teshigahara, the Japanese calligraphy and Ikebana master who also directed Tokyo's Sogetsu Art Center, came to the Bay Area in 1958. Together they presented the news from France and Japan at the San Francisco Art Institute. Carlos Villa remembers that Teshigahara's presentation included slides of Gutai activities.” (Berkson, 2003, p. 51.)

⁷⁵ Veja-se o exercício comparado onde se pode também verificar as múltiplas inferências consideradas por Bill Berkson para além de Nova Iorque, com uma óbvia aproximação à Escola de Nice:

The age-old distinctions between California and New York are those between sincerity and style, purity of intent and mediation, single-mindedness and ironic multiplicity, surface and atmosphere. Style trusts to surface as the relevant point of contact between the artist's meanings and the (anticipated) public. In retrospect, California assemblage of that time seems closer to the most innovative European concoctions - the works of Yves Klein, Martial Rayss and others of the School of Nice and their cohorts, Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phall and Mimmo Rotella in what came to be called the New Realism. Californians emphasise that California is where they are, whereas a New Yorker wears the city on his nervous system as if any other place were out of the question. (Berkson, Bill 1990, s.p.)

espaço de exposição mas também à geografia material e imaginária do objecto⁷⁶ inscrita na cultura da cidade de São Francisco. Ultrapassa a circunscrição objectual da tensão formal pela solenidade filosófica e metafísica organizada pela estética do comunismo: de novo as variáveis universais recursivas, o arcaico, o órgão e a ecologia, o fluxo essencial que une os existentes, o pacifismo, a criação do lugar pela acção directa e implicada. A teatralidade neste caso, é estrutural à desejável presentidade da obra de arte. A reitação dinâmica ou performance é instaurada como um princípio activo e transversal da produção artística da Baía de São Francisco, gerando o efeito oposto da famosa planaridade da tela impressa pela crítica de arte formalista de Nova Iorque e sendo obviamente um alvo a abater por esta⁷⁷ abrangendo desde os designados neo-dadá até ao Figurativismo e Expressionismo Abstracto californiano. A imposição relacional dos objectos artísticos do pós-guerra em São Francisco exigia, naturalmente, o domínio dos códigos, um contexto, que como já debatemos, era ideológicos mas com implicações formais visíveis. A dialogia cultural da produção artística em São Francisco manteve-se entre casas, cafés, caves, bares, ruas, ateliers e galerias cooperativas da cidade, transportando tanto o Expressionismo Abstracto como a *assemblage*, os murais, as colagens, o distinto Figurativismo californiano para outras lógicas que não as da galeria moderna. Dado fenómeno precipitou na década de 50 uma entropia entre espaço e objecto que de algum modo antecipou a intencionalidade artística deste motivo emergente no final da década de 60 e pleno nas décadas de 70 e 80 nas galerias modernas⁷⁸, mas aqui e como

⁷⁶ Quando falamos de teatralidade estamos aqui a resgatar o termo da crítica de Michael Fried aos objectos específicos ou arte literal que se sustêm da sua apologia na ideia de presentidade na obra moderna: “O que está em jogo nesse conflito é se as pinturas ou os objectos em questão são experimentados como pinturas ou como objectos: e o que define sua identidade como pintura é o seu enfrentamento da exigência de que se sustentem como formas”, a suspensão da objectividade é uma necessidade para a pintura moderna ao contrário da teatralidade que a relação de situação com os objectos literalistas supõe, assim, no oposto, a pintura moderna dá-se:

É essa presentidade contínua e inteira que se experimenta como uma espécie de instantaneidade: como se, para alguém infinitamente mais perspicaz, um único instante infinitamente breve fosse suficientemente longo para que ele tudo visse, para que ele experimentasse o trabalho entre toda a profundidade e plenitude, para que ele fosse para sempre convencido” pois “Somos todos literalistas durante a maior parte da nossa vida, ou toda ela. Presentidade é graça. (Fried, Michael, 2002, pp.134—147)

⁷⁷ É quase impossível não citar Greenberg como um exemplo de crítica à produção feita na Bay Area. Mas do mesmo modo que aqui o assinalamos, também podemos recordar a insistência de Phillip Leider na produção restrita do LA Look e dos constrangimentos formais implicados. Greenberg é crítico daquilo que ele considera uma atividade artística que abandonou o gosto, que na impossibilidade de acrescentar novos paradigmas ao Expressionismo Abstracto, viu-se a braços com a frustração: “this applies even more (frustration), I feel, to those other artists in this country who have gone in far “neo-dada” a construction-collage, or ironic comments on the banalities of the industrial environment. Least of all have they broken with safe taste” (Greenberg, 1962, p.136)

⁷⁸ Veja-se a este respeito, a passagem de Bill O’Doherty que foi curiosamente um dos responsáveis pela sistematização de financiamentos a espaços expositivos auto-organizados, pelo National Endowment of Arts a partir de 1964:

From the 20’s to the 70’s, the gallery has a history as distinct as that of the art shown in.(...) All impediments except “art” were removed. No longer confined to a zone around the artwork and impregnated now with the memory of art, the new space pushed gently against its confining box. Gradually, the gallery was infiltrated with consciousness. Its walls became ground, its floor a pedestal, its corners vortices, its ceiling frozen sky. The art cube became art-in-potency, its enclosed space an alchemical medium. (O’Doherty, 1999, p. 87)

demarcámos, numa lógica urbana, performática que apelava à participação comunitária, quer pelo domínio dos códigos da matéria como pelos códigos do contexto, o que, e mais uma vez, fomos sugerindo ao longo da nossa exposição da investigação. Por sua vez, a teatralidade, a evidência e excesso da matéria somados no reconhecido experimentalismo como an “assault on the near boundaries of formalism and convention” (Solnit, 1990, p.10) faz gravitar na arte da Bay Area, estratégias aproximadas das instalações artísticas, sendo as fronteiras entre objecto-espço colocadas de forma directa na constituição desta topografia artística, chamando o outro, a Comunidade para o contexto em provocação nos espaços expositivos⁷⁹, ou o que é próprio designar de “construção de lugar” na contemporaneidade acercada.

Revisitamos a comuna e comunidade Painterland, na sua morada objectiva 2322 Fillmore Street, para aprofundar a poiética da boémia que topografámos. Dado experimentalismo num circuito semi-doméstico de artistas viabilizou um sistema de trocas, ou como Rexroth diria, uma ecologia própria. A pontuação orgânica das inferências, influências e disjunções da comunidade artística em questão, ou ecologia, reverte-se para o nível da representação da mesma quando se assinala numa relação fundacional com os objectos artísticos da comunidade e assim se fixa, denotando-a. Para o efeito, concentramo-nos numa artista em particular cuja linguagem dominante é a abstracção, colocando-a em diálogo com a tendência dominante da época que no entanto permeia e se deixa permear por Painterland como um fruto comunal.

Jay DeFeo nasce em 1929, Hanover, New Hampshire para se tornar o exemplo de uma artista educada em São Francisco, Califórnia, cidade para onde a família opta por viver, ainda durante o período de infância da artista. Segue directamente do liceu de San José para a Universidade de Berkeley onde faz licenciatura e mestrado de Arte em Estúdio⁸⁰. A sua formação artística é criteriosamente assente num currículo escolar orientado para a técnica, o virtuosismo ou o

⁷⁹ Claire Bishop sugere um consenso para a Instalação artística enquanto meio específico que se relaciona comum com os recursos díspares:

Installation art therefore differs from traditional media(sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagine a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art. (Bishop, Claire, 2005, p.6)

⁸⁰ Richard Cândida Smith, defende que a tensão entre a autonomia e a institucionalização que ordenou a carreira destes artistas, relaciona-se entre outras variáveis com a educação formal abrangente e democrática das políticas progressistas da Califórnia que lhes conferiu uma atitude de confiança com as instituições e a democratização dos meios. Jay DeFeo surge como o exemplo perfeito pois teve um percurso regular de cidadã californiana: “When DeFeo graduated from high school, she already knew she was going to be an artist, and she enrolled in Berkeley as an art major. She earned her BA in 1950 and her MA one year later.” (Smith, 2007, p.106)

designado academismo que determinará para sempre o seu trabalho, muito concretamente na sua inclinação acentuada— para não dizer obsessão— com as variáveis formais do mesmo: matéria, escala, perspectiva, textura na tela e fora da tela⁸¹. A abstração persistiu no seu trabalho desde o início até ao fim da sua vida , verificando-se múltiplas derivações a esta linguagem que tiveram fundamentalmente sustento num plano de experimentação ou ensaios noutros meios, como colagens, escultura ou fotografia para a sua finalização num objecto fechado em tela⁸².

A marca curricular de Berkeley enviava já os alunos para a *expressão* da natureza, e não da paisagem com as aulas de Worth Ryder⁸³, o domínio dos ritmos, perspectiva, luz e espaço com as aulas de Erle Loran⁸⁴, ambos organizados pela máxima figura de Cézanne, a par da incidência primitivista impressa pela professora Margaret Peterson⁸⁵ que teve uma influência absoluta no desenvolvimento artístico de DeFeo. Berkeley muito provavelmente determinou uma obstinação na

⁸¹ A este propósito Cándida Smith destaca o currículo de Berkeley organizado a partir das aulas de Hans Hoffman no final dos anos 30. O programa de artes era organizado com outros departamentos, em particular os científicos que solicitavam o treino em desenho técnico industrial ou geologia:

To gain a sense of what students learned at Berkeley, we can turn to Worth Ryder's lectures for his Art 2A course from the Spring 1946 term, the foundation class required of all majors. Ryder began by informing the class that although he was a modernist, he insisted that the approach to abstraction had to be made through first learning how to render the objective world with a basic vocabulary of design and composition elements. Students went through a progression of eight graded exercises that trained them to think about mark, form and line as the basic building blocks which they combined to make a statement. (Smith, 2007, p.108)

⁸² Veja-se: “DeFeo frequently noted that her education in the art department at UC Berkeley shaped every aspect of her work, but the training she received placed her and her fellow students outside the mainstream of mid- twentieth-century American abstraction.” (Smith, 2007, p.108)

⁸³ A insistência com os motivos naturais de Ryder deve-se à sua teoria da simbolização que exigia o maior grau de objectividade e universalidade na percepção do mundo, acreditando o professor que os elementos naturais não estavam sujeitos à construção cultural: *only by turning to nature could artists ensure that they had real content that would speak to their viewers directly. By exploring objects of a universally shared perceptual process, artists would ask people to consider how they respond to the phenomenal world surrounding them.*” (Smith, 2007, p.109)

Estamos perante um exercício fenomenológico que imprime uma metodologia crítica e reflexiva da percepção do objecto pelo sujeito conforme aqui se confirma:

Every experience is a space experience and at the same time a time experience...[developing] through this transmutation process' of sensory data into ideas, which he defined as sensations structured into culturally or psychologically meaningful patterns (Worth Ryder; 'On Conventions and a Symbolic Art' [undated], in Worth Ryder papers) (Smith, 2007, p.110)

⁸⁴ Veja-se a clara influência de Cézanne no ensino de Loran, conforme Cándida Smith assinala:

Space relations depended on the use of color as the instrument for creating 'an inner light that emanates from the color relations in the picture itself, without regard for the mere copying of realistic effects of light and shade. The color always remains two-dimensional; it lights up the picture plane' (Loran 1943, p. 29) (Smith, 2007, p. 110)

⁸⁵ Peterson era uma admiradora de Picasso e Matisse. A sua arte era primordialmente implicada com as tradições nativas norte-americanas e deste modo, também as suas aulas:

Peterson emphasized that modern art provided a controllable imitation of sacred experience. Modern artists should aim to reveal the sources of awe that people felt before various aspects of their environment and make it possible to reflect on and hence control the factors that stimulated these responses. (Smith, 2007, p.115)

investigação artística e resolução de problemas em Jay DeFeo e na larga extensão de tempo que a artista dedicava a cada peça, contínua e alternadamente. As linhas inequívocas da sua formação, acompanharam DeFeo e alguns dos seus colegas numa emulsão singular com as restantes figuras e influências de São Francisco que dificilmente não inferiram de igual modo na sua abstracção. O *twist* da educação formal de Berkeley debate-se com uma cidade que detinha um *set* artístico já transversalmente debatido no primeiro capítulo pela ascensão e protagonismo progressivo do Expressionismo Abstracto. Como não reiterar a presença de Douglas MacGaguy no California School of Arts, com os professores residentes Clyfford Still, Elmer Bischoff, Hassel Smith, Clay Spohn, David Park, Richard Diebenkorn, Ansel Adams e cursos pontuais com Salvador Dali, Mark Tobey, Mark Rothko, Man Ray ou Ad Reinhardt (Smith, 1995, p.92). E tão ou mais importante, as exposições continuadas dos expressionistas abstractos pela mão de Jermaine MacGaguy e Grace Morley⁸⁶.

Thomas Albright desenha São Francisco com a influência marcada de Clyfford Still (Figura 157) e Mark Rothko (Figura 158) como professores no Califórnia Art School, embora admita que “many Bay Area painters developed distinctive styles in the years ahead” (Albright, 1985, p.37), sem deixar de reiterar a luminosidade das cores em Hassel Smith (Figura 159) com Rothko (Albright, 1985, p.38), ou a distinta marca dos *impastos*, a paleta dos cinzentos, terra e vermelhos com o *dripping* e manipulação escultórica na tela de Clyfford Still, enviando a recorrente propriedade vulcânica do pintor para Edward Corbett (Figura 160), Richard Diebenkorn (Figura 161), Frank Lobdell ou Sam Francis (Figura 162)— por sua vez, amigo íntimo de Jay DeFeo— (Albright, 1985, p.39). No entanto, Albright apenas indicia Still e Rothko para depois demonstrar como cada um destes artistas influenciados se vocacionou numa linguagem própria, como de resto seria o âmbito último do Expressionismo Abstracto, fosse em São Francisco ou Nova Iorque. Cândida Smith baliza estas tendências regionais de acordo com aquilo que Albright desde já nos adiantou em cima sistematizando-as entre os “earth browns”, e os “dull reds” com motivos pastorais inscritos entre “mud”, “crust” e “silt”, num impasto que conferia “sculpted quality to the surface and allowed for a

⁸⁶ Veja-se uma vez mais o papel absoluto destas duas mulheres no estabelecimento e difusão do Expressionismo Abstracto na Califórnia:

Jermaine initiated an exhibition program of young artists all over the United States. She staged the first Jackson Pollock exhibition in San Francisco in 1942 and followed by one- artists shows by Mark Rothko, Robert Motherwell, Clyfford Still, and Arshile Gorky. (Smith, 1995, p.113)

There was, on an institutional level, the presence of a truly exceptional museum director, Grace L. McCann Morley, director of the San Francisco Museum of Art since 1935, who, like Alfred. H.Barr on the East Coast methodically educated the San Francisco public, and of course the artists, in the history of modern art. (Landauer, 1996, p.12)

wide variety of textures” , com incidências cromáticas que apareciam como “cracks rendering masses apart”. Na manipulação da tinta sobre a tela destaca as aplicações “wet on wet”, em camadas insistentes cuja tinta não secava completamente, estendendo estas evidências do processo artístico a outros suportes temporários e menos dispendiosos do que tela, como por exemplo *denim* (Smith, 1995, p. 97—100).

Landauer por sua vez, agrupa estas distinções para postular a afirmatividade desta San Francisco School. Parte da premissa do desejo de universalização do Expressionismo Abstracto para afirmar estas distinções num plano da negação da tradição regional das aguarelas impressionistas na região⁸⁷. Still é apenas uma variável influente num processo negativo de uma prisão regional inscrita no impressionismo californiano, num movimento de vanguarda, que se querendo universal, vai opor-se às qualidades formais do registo regional. Com esta postulação, Landauer coloca San Francisco no mapa da modernidade do Expressionismo Abstracto na fórmula clássica de movimento, ruptura, movimento, recorrendo mais uma vez a Renato Poggioli e ao contexto político de São Francisco para avançar com a tese do momento antagónico indexa ao fenómeno, e conferir uma vanguarda, neste caso reversa numa escola de arte (Landauer, 1996, p.13).

Ainda a propósito deste enquadramento, Landauer lembra-nos da tendência no final dos anos 30 em São Francisco, tal como em outras partes do país, de integrar o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo na mesma composição pictórica, o que representou que “by the end of the war a vigorous cross-fertilization was taking place” (Landauer, 1996, p.3).

Não excluindo as inferências formais da historiadora na defesa de uma San Francisco School, muito pelo contrário, incluíndo-as como variáveis fundamentais, parece-nos ainda pertinente conectar estas instâncias com a história cultural da cidade que implica desde cedo a dimensão relacional e de contexto na arte, tanto por via da auto-organização dos artistas— deste o Bohemian Club e Carmel - by-the-Sea à Semina ou Rat Bastard Protective Association—como pela dimensão pública da arte

⁸⁷ Conforme nos adianta Susan Landauer: “In addition to its association with freedom, modernism became identified to an internationalism that matched the global outlook and cosmopolitan vision of the period” (Landauer, 1996, p.13). A nota híbrida não é motivo de distinção para Landauer que aponta a exposição de 1944 projectada por Grace Morley e Sydney Janis de acordo com esta tendência nacional, *Abstract and Surrealist Art in the United States* (Landauer, 1996, p.3). De acordo com esta ideia Landauer estabelece as claras distinções formais de São Francisco a partir de uma renúncia ao regionalismo inscrito na linha do impressionismo na Califórnia que, ironicamente acaba por sustentar um novo regionalismo:

On the contrary, their intent was to make a clean break with the past and to transcend the particulars of time and place. Ironically, by reacting against indigenous conventions, the San Francisco painters produced a kind of reactionary regionalism. At the height of the movement in the late 1940s most of them seem to have repudiated the bright, sunny colors associated with West Coast painting, notably the popular California Watercolor School of the 1930s and the 1940s. In essence this regionalism is defined by their attempts to avoid a local identity. (Landauer, 1996, p.14)

inferida com as políticas New Deal que aqui colocámos também em progressão para os cafés e bares e ruas da cidade nos anos 50 e 60.

Esta tendência híbrida ecoa em algumas figuras que vale a pena mencionar a título das transmissões culturais que explorámos nos capítulos prévios. Lucien Labaudt, para além de fazer parte do grupo surrealista americano do New Classicism⁸⁸, é também muralista, sendo um dos artistas dos famosos murais da Coit Towers, criando nas suas composições a sugerida combinação de várias metodologias artísticas (Figura 163). Na mesma face do New Deal, é-nos possível destacar a arte de Sargent Johnson na qual a abstração de Brancusi é marca, invariavelmente em jogo com a impressão da sua identidade afro-americana através da figura ou representação de um primitivismo ancestral (Albright, 1985, p.10) (Figura 164). Ou ainda, a figura fundamental de Clay Spohn, que desenhava banda desenhada e murais ao mesmo tempo que avançava com as primeiras *assemblages* transportando os motivos e técnicas de um meio para outro (Smith, 1995, p.76) (Figuras 165,166,167). Parece por isso, que a arte em São Francisco tendia contextualmente e não só formalmente para a hibridização, o que nos faz recordar para o efeito de reiteração, as transmissões artísticas e culturais que fomos expondo ao longo da dissertação.

Jay Defeo emerge numa lógica diacrónica, entre a hiper-materialização do objecto realizada nestes marcadores do Expressionismo Abstracto em São Francisco e o início da desmaterialização do objecto na história de arte contemporânea⁸⁹ que se intrica directamente com a hibridez e experimentação formal, extensiva de igual modo aos espaços expositivos. Catherine Spencer

⁸⁸ O New Classicism foi uma designação comum que Lucien Labaudt, Lorser Feitelson, Helen Lunderberg, Harold Lehman, Knud Merrild encontraram para enquadrar o que acreditavam ser o primeiro movimento pós-surrealista nos Estados Unidos em 1935. Embora se afastasse substancialmente de algumas metodologias surrealistas como o império das forças subconscientes na associação livre. Pelo contrário, este grupo em particular da Califórnia ecoa os princípios de Worth Ryder no domínio das ferramentas fenomenológicas para a construção e composição pictórica como um reverso do que em filosofia se designa como a unidade do intelecto, como assinala Cândida Smith a propósito do manifesto de Helen Lunderberg: She proposed and art that captured the relation of self with the environment by focusing instead “upon the normal functioning of the mind”, its meanderings logical in sequence though not in ensemble, its perceptions of analogy and idea-content in forms and groups of forms unrelated to size, time or space.” (Smith, 1995, p.11)

⁸⁹ A este respeito verifique-se a passagem sobre as inflexões objectuais na arte contemporânea da segunda metade do século XX na tese de doutoramento de Cristina Cruzeiro, “Arte e Realidade Aproximação, diluição e simbiose no século XX” :

Esse foi o momento de uma nova aproximação entre arte e realidade tangível. Se durante a primeira metade do século XX, a reacção da arte aos mediuns tradicionais contribuiu para uma aproximação matérica, na segunda metade do século XX a reacção à mediação contribuiu para uma aproximação contextual à realidade tangível. Durante esse período emergiram várias propostas artísticas para as quais o contexto – enquanto espaço físico e experiencial – se tornou parte integrante da obra tornando-a vulnerável e simultaneamente permeável àquilo que a circundava. Ainda no decorrer dos anos cinquenta, propostas oriundas do seio da pintura e escultura como a action painting, as acções do grupo Gutai ou alguns projectos oriundos do minimalismo fizeram irromper questões de processualidade e contextualidade no discurso artístico. Em simultâneo, propostas intermediais como os happenings, os eventos Fluxus ou os dos situacionistas foram responsáveis por estender a problemática artística para fora dos espaços das galerias e da objectualidade, fazendo-o em estreito relacionamento com uma concepção de espectador activo ou participante. (Cruzeiro, 2014, p.120)

resgata a ideia de Hybrid Abstraction, para a actualizar com as valências ditas não formais, contextuais num jogo entre os meios e os materiais: “incorporating paint, drawing, jewelery, assemblage sculpture, photography and collage, while holding landscape, biological and bodily references in play.” (Spencer, 2015, s.p.)

De 60 anos vividos 1929-89, 8 anos da vida de Jay DeFeo foram em torno da produção da pintura *The Rose* (1966). A mudança para 2322 Fillmore Street coincidiu em espaço e disposição para o início da obra que significou um ponto de ordem no percurso da artista. Após voltar de dois anos de viagem pela Europa (com uma bolsa de Berkeley) , seis meses dos quais em Florença, a Bay Area foi a plataforma de um período intenso da sua produção artística, de 1955 a 1964. Durante a sua estadia e fundação em Painterland, Jay DeFeo, preocupou-se em investigar os limites da abstracção e *The Rose*, como obra central do seu trabalho na comuna, abre-nos possibilidades de análise em relação às dinâmicas comunais.

Vemos a progressão da sua investigação na abstracção denotada em dois exercícios fundamentais que se relacionam com o que apontámos anteriormente. Primeiro a obstinação nos processos formais relevante nos exercícios de contração e expansão de linhas, formas e fugas em jogo com as já mencionadas montagens textuais quer pelo *impasto* como também pela integração de materiais escultóricos nas composições. Simultaneamente observamos um laboratório experimental de outros meios e processos como a *assemblage*, colagem, escultura ou fotografia com vista a fechar problemas em tela⁹⁰.

De acordo com o exercício formal verificamos um padrão que estabelece a fase de amadurecimento até à escultura *The Rose* (1958-1966). Nos primeiros desenhos, encontramos as linhas sobrepostas por repetição e aglomeração num mesmo sentido ou em cruzamento alterando entre complicação e desprendimento a partir de um centro (Figuras 168, 169, 170). A preocupação pelo domínio da cor e da luz em tela no que concerne a este exercício de contração e expansão concorre em óleos como *Everest* (1955) (Figura 171) ou nos campos verdes vitais de *Origin* (1956) (Figura 172),

⁹⁰ Veja-se no prefácio da antologia *The Rose*, o apontamento de Marla Prather: More Experimental was DeFeo's brief foray into photocollage in the late 1950s. Using magazine cutouts, she assembled Applaud the Black Fact and Blossom (...) which she noted “reflects the central image of Rose” ou ainda o desenho a carvão *The Eyes* que “envisioned the Rose” e que apresenta “something of a prophetic or visionary meaning”(Prather, 2003, XV-XVII). Ou a indexação deste experimentalismo a um flow artístico próximo do espírito Dada e do surrealismo impresso por John Yau na crítica à exposição In the exhibition Outrageous Fortune: Jay DeFeo and Surrealism na galeria Mitchell-Innes & Nash em abril de 2018:

The anarchic spirit of Dada and Surrealism, with its belief in the irrational, in dreams and occult signs; its use of inexpensive, preexisting materials that had little to do with art; and its sense of play and community, exerted a great appeal for the San Francisco circle of artists and poets. This was DIY long before that term became popular. (Yau, 2018, s.p)

relembrando-nos a importância de Ryder na educação de DeFeo no exercício fenomenológico de percepção da natureza⁹¹.

O mesmo trabalho de investigação transparece para o que Frida Forsgren avança como uma actualização arquétipa do cânone ocidental cristão⁹². As pinturas a óleo *Verónica* (Figura 173), *The Annunciation* (Figura 174) ou a parábola das Dez Virgens no tríptico *The Wise and Foolish Virgins* (Figuras 175, 176) indiciavam a desfiguração do ícone através da radicalidade da abstracção a partir de uma centralidade monocromática cujas forças de expansão se organizavam pela luz e enformavam pelas pinceladas e incisões marcadas em tela com a paleta de São Francisco, os brancos e cinzentos lamacentos, os vermelhos terra. O que nos leva directamente à Jewel, onde já verificamos de forma declarada a Hybrid Abstraction sugerida por Spencer onde as densidades cromáticas e textuais se marcam de igual modo pelas aglomerações e aplicações de tinta, mica, areia da praia, gesso ou jóias criando um efeito escultural na tela como podemos verificar em *Jewel* (Figura 177). A partir destes exercícios, Jay DeFeo tinha os meios hábeis para jogar entre símbolo e expressão⁹³.

The Rose (Figura 178) organiza-se através do treino formal de esvaziamento simbólico, numa evidência material das forças de expansão, aqui também a partir do centro, contração, da tela para a sua totalidade espacial. A expressão arcaica dá-se na tela e o símbolo perde a sua força de circunscrição, de presença designativa, de Cruz de Cristo, Mandala Oriental, Rocha Natural, Catedral Renascentista, Sinal Cabalístico mantendo-se apenas como *The Rose*. A concretização dá-se na expressão escultórica dada em camadas de tinta de óleo branco *wet on wet* para preto numa

⁹¹ O trabalho com o elemento luz que DeFeo desenvolveu de 1955 a 1965 pode chamar diversas incidências Californianas, a determinação da sua educação formal com Ryder, Peterson ou Erlan parece-nos evidente, mas possamos talvez considerar outras variáveis transversalmente, por exemplo a influência das já citadas influências pós-surrealistas do grupo de Helen Lunderberg.

⁹² Veja-se:

Whether characterized as American expressionist, as beat or as a symbolist, Jay De Feo's work definitely reflects her Florentine beginnings. The small crucifix in her room at the Pensione became the foundation stone for her monumental Rose, and Alberti and Brunelleschi's Quattrocento architecture is reflected in her archetypal vocabulary. The very colours and textures of European cities are moreover echoed in her gestural, painterly style. Similarly, the lesser-known rose paintings, The Wise and the Foolish Virgins, display strong parallels to the Medieval European iconographic theme, aesthetically as well as thematically. They illustrate how DeFeo adheres to the Western canon of image making by connecting directly to its powerful visual history. (Forsgren, 2009, p. 136)

⁹³ Verifique-se uma vez mais com Richard Cândida Smith:

Her challenge was to relocate emotional response in the cognitive process per se, independent of any immediate object other than that provided through the integration of line, shape and light into imaginary space. In a period in which many of her closest friends were taken with the power of Jungian archetypes, DeFeo avoided legendizing and kept her professional attention locked on the mystery of how sensation becomes a meaningful experience. In this way, she worked much like a poet, who by forcing a field of sensation into the limited repetitious forms of language, allows for reflection and not simply response. (Smith, 2003, p.140)

direcção excêntrica alterando camadas de tinta com gesso, areia, arames, cordas, peças de joalheria e mica. O acabamento em mica na superfície imprime uma unidade ao movimento escultórico. Confere-lhe também uma unidade formal que a presentifica sobre o símbolo que expressa, tornando-o num nado morto, numa relíquia ou objecto, exatamente porque anula o carácter fundamental do sentido ausente do símbolo, expressando-o, mas simultaneamente evidencia o cadáver, porque o materializa⁹⁴, vitalizando-o por sua vez na abstracção.

Esta obsessão com a origem que transversa a comunidade Painterland, adquire em DeFeo uma dimensão reflexiva que pensamos comum com outros artistas; neste exercício plástico intenso com a durabilidade de oito anos, existe uma consubstanciação estética da recolocação do artista, equacionando a arte como um meio de religação com o mundo mas também com uma inflexão transformadora. Parte da equação reside nas questões modernas que parecem esgrimir *The Rose* em conjunto, sendo talvez a mais relevante implicada na própria resiliência simbólica ou arquetipal da obra de DeFeo⁹⁵. A outra parte vive da teatralidade, da componente contextual, da evidência da sua construção material e sua instalação no/com o mundo⁹⁶ que poderia redundar noutra dimensão moderna recorrente na interpretação das obras de arte, a propriedade alegórica⁹⁷. Porém, o movimento de expansão treinado formalmente em tela, foi, na nossa visão estruturado em relação com um contexto, num exercício de escala que ultrapassa a tela e nos conduz para o espaço onde a

⁹⁴ Avançamos estas derivações formais de acordo com o testemunho da artista:

Maybe symbol is the wrong word. A symbol not in the sense that they have a very inelastic meaning that should be defined the same way by every person. This has become a very hackneyed phrase, but it's sort of like archetypal images-common denominators to everybody's experience, but people can translate them into their own terms. What I'm aiming at is not so much the specific (the specific is involved) but something that transcends into a universal language that's meaningful to all people, except that the meanings might be a little different from one to another (...) The Rose is a symbol, and yet when it got to that more organic stage, it became an abstraction of a rose (DeFeo, 1975-76, s.p)

⁹⁵ De acordo com as asserções modernas da obra de arte, não é possível aqui falar da “planaridade da tela” mas poderemos recorrer a uma unidade suficiente da tela-escultura dada na sua estrutura simbólica que nos remete para a tese de Michael Fried confirmada na presentidade ou graça da obra de arte.

⁹⁶ Explore-se na mesma senda a possibilidade da asserção moderna também no que concerne à instalação da *The Rose* no apartamento de Jay DeFeo, aqui por via do filósofo Martin Heidegger:

Quando uma obra se acomoda numa colecção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. (...) semelhante instalação significa: o erigir; no sentido de consagrar e glorificar. Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado. (...) Como é que da obra resulta a exigência de uma tal instalação? Porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora. (Heidegger, 1977, p.35)

⁹⁷ A propósito da insistência do elemento alegórico já numa hipótese que nos remete para a performatividade do processo de representação: “la resistance du baroque dans la modernité serait celle d'un élément hétérogène, étranger et inassimilable, d'un inachevé permanent où les formes déformalisées atteignent un espace de mouvement purement qualitatif. Une pensée de corps, ou plutôt de l'engendrement de l'espace à partir du mouvement.” (Buci-Glucksmann, 1984, p.186). Ou, numa potência outra, no que concerne à evidência arquetipal do objecto *The Rose*, com as motivações estéticas assinaladas no âmbito de uma busca essencial, de relíquia ou forma arcaica, com facilidade nos religamos a mais uma fonte moderna de exegese artística com Walter Benjamin: “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (Benjamin, Walter, trad. João Barrento, 1992, p.193)

tela, escultura ou instalação está a ser construída, Painterland, Fillmore Street, São Francisco, para o mundo. Noutra face ainda, vive do reconhecimento do processo artístico, da performance da artista e dos processos recursivos da mesma pelo espectador. E isso leva-nos formalmente para a coexistência de estratégias contemporâneas.

Trazer o mundo para casa e fazer mundo em casa—para as suas telas— de acordo com as regras do seu código de abstracção implicava os trâmites processuais da performance dos artistas na cidade, situava Painterland na ambiguidade semi-publica de útero criativo e denunciava uma preocupação insistente com a representação e construção do lugar. Do mundo para casa Walter Hopps lembra-nos com “Think of Jay DeFeo Dancing to Count Basie Playing “One O’Clock Jump” (2003), a imersão destes artistas na boémia da música e bares, “she fell in love by the music of Count Basie and other jazz musicians and painted *Doctor Jazz* (1958)” (Figura 179) (Hopps, 2003, p.41). No caso de DeFeo, a abstracção simbólica patente no *Dr.Jazz*, alinha a experiência boémia com os paradigmas de representação universal dos fenómenos da natureza, indicando um passo formal de bastante pertinência: a equalização do músico de Jazz à mesma objectividade dos elementos naturais, supostamente universais. O alcance fenomenológico crítico da pintora face às construções culturais, materiais da boémia de São Francisco, a busca da essência numa forma primordial— à objectividade- universalidade latente— que expresse o Jazz mas sem abdicar da tensão representativa de Count Basie, Jessie Smith ou Billy Halliday, subjectiva por isso. O grande fundo da cultura negra da cidade dá-se em tela na recorrente pasta de camadas, pinceladas e incisões negras na forma de um saxofone, para emergir na radiação excêntrica do objecto central que distribui a luz do sopro afro-americano pela tela. Sinalizamos aqui um vector de extrema importância na pintura de DeFeo, a construção cultural, subjectiva, é valorizada como uma cápsula que retém os mesmos mistérios arcaicos, passível de constituições arquétipas díspares dos ícones vigentes no ocidente⁹⁸, deslocando o sagrado da arte para o quotidiano cultural da comunidade, neste caso, com o Jazz. Os cromos de futebol das colagens em *Verifax* de Wallace Berman, as meias de rede de mulher nas *assemblages* de Bruce Conner, o lixo e material indiferenciado das esculturas de Wally Hedrick ou Joan Brown (Figura 180), as maravilhosas figuras a óleo de Joan Brown (Figura 181) e ou as esculturas de gesso de Manuel Neri (Figura 182) assinavam o mesmo processo artístico embora em meios e recursos formais díspares. Instalavam o mundo na obra de arte com a persistência moderna do estabelecimento universal no objecto, mas a mesma só era possível pela

⁹⁸ A coexistência de símbolo-abstracção, subjectivo-universal que insistimos em imprimir ao trabalho de DeFeo na década de Painterland é reiterada nas palavras de Hopps relativas ao *Doctor Jazz*: “ The deep and subtle invocation of symbol transcends the time span of historical reference or the more usual iconography drawn from Western art, although DeFeo did make allusions to Western cultural traditions” (Hopps, 2003, p.41)

simultânea instalação do objecto no mundo material acordado com o espaço físico e imaginado comunitário a cultural. A abstracção em DeFeo era estranhamente contextual, não só pelos motivos agora referenciados, mas também pelas matérias recursivas da mesma que levaram Catherine Spencer a designá-la de *hybrid abstraction*. Ora este vector de relação na constituição formal da arte Painterland, Semina, Rat Bastard, ou da abrangente boémia californiana, sublinha também a tomada do espaço, do mundo material e quotidiano do artista⁹⁹. Daí recuperamos a eventual inflexão transformadora desta produção dada na sua activação do lugar material, em simbiose com lugar projectado, em processo, heterotópico, de acordo com a poiética da boémia designada no primeiro capítulo. O que significa que as peças de DeFeo se determinam não só na sua experiência dos espaços, como da cultura em que se imbuí. Assim participam num sentido, num projecto crítico que enquadrámos como fluxo, aqui circunscrito na boémia.

A materialidade da geografia e cultura inscrevem-se nas composições arcaicas e arquétipas de DeFeo, Count Basie para Dr.Jazz, as Rocky Mountains para Everest ou Incision, as touradas para Verónica, as geometrias renascentistas de Florença nos desenhos, a iconografia cristã europeia (a sua, dado a sua ascendência italiana) no *Annunciation* ou *The Foolish Rose*, a areia e as conchas da praia de North Beach para a ancestralidade de *Jewel* ou *The Rose*. Este batimento de território foi encapsulado pela experimentação radical dos materiais que “It opened up new possibilities for materials and attitudes” (Spencer, 2015, s.p.). Dadas todas as premissas conferidas na tese, colocamos a hipótese substantiada por Rebecca Solnit, Lucy Lippard e Fred Martin de que a produção artística de DeFeo tenha avançado também por via da habitação do espaço, da sua especificidade, resolvendo-se explicitamente na peça *The Rose* na mesma medida dos processos intrínsecos à construção pictórica do objecto. Jay DeFeo, por se continuar com a linguagem abstracta, é um caso pertinente de análise numa súpula diacrónica de modernidade e contemporaneidade.

⁹⁹ Num contexto díspar à abstracção, convém-nos apontar uma face da análise de Cristina Cruzeiro relativa aos ready-mades, colagens e *assemblages* da primeira metade do século XX que encontra eco tanto no grupo Bay Area que discutimos mas também surpreendentemente na arte abstracta de Jay DeFeo que como sabemos, evidenciava as matérias em jogo que não subtraíam as suas propriedades distintas- a areia da praia, as cordas, a mica brilhante, as jóias — em prol da unidade da peça. O mesmo observamos nos motivos culturais deste jogo de abstracção que a pintora treinava em probabilidade viabilizado pelo laboratório experimental híbrido de Painterland:

Mais, pressupõe que o contexto da arte dê algo objectivamente de si aos objectos da realidade tangível e que os objectos da tangível comum dêem objectivamente algo de si ao contexto da arte. Com esta ideia presente, é possível ter uma compreensão mais clara de que a discussão empreendida em relação à 'abstractização' dos materiais do quotidiano nem sempre se poderia cumprir na totalidade. O acto de apropriação de materiais da realidade tangível, ainda que se pudesse traduzir numa transformação da função do objecto não se traduziria completamente na transformação identitária do mesmo. Particularmente quando essa identidade era cultural, ou seja, quando os objectos utilizados poderiam ser integrados na órbita da produção humana e não existia nenhuma alteração substancial à sua forma por parte do artista. (Cruzeiro, 2014, p.83)

Painterland surge como uma habitação com uma “sensibilidade processual” que denunciava na sua materialidade a integração máxima da arte no quotidiano das pessoas, dos artistas, dada a relação invariavelmente primeira do objecto com o espaço conferindo assim o contexto como uma variável da equação artística que aqui adiantamos sucinto nas palavras de Cristina Cruzeiro:

São propostas frequentemente de natureza processual, exaltando a arte enquanto prática, ou seja, enquanto actividade que tanto implica o artista – nas suas intenções e presença – como o contexto – naquilo que não pode ser controlado pelo artista e que não é neutro – como o espectador – na maioria dos casos entendido como figura activa do processo e como elemento que deve experimentar mais do que contemplar. (Cruzeiro, 2014, p.122)

O que reforça a dimensão comunitária que temos vindo aqui a explorar e afere a circunstância regional como uma hipótese outra de se viver o mundo da arte: “As condições de cada prática dependem da própria visão e experiência de mundo de quem as propõe e de quem as experimenta pelo que a lógica globalizante e universal de entendimento da arte e do mundo são por elas refutadas.” (Cruzeiro, 2014, p.123) Uma alteridade sustentada a partir da instância da produção artística transbordada para o sustento privado da comunidade e sucessivo processo de angariação de membros através da figura primeira de espectador. Assim sendo, um sistema de arte na fronteira ténue e frágil do objecto moderno que já se reclama como exercício subjectivo do artista e do espectador na sua significação. Na complicação, vemos também a desmaterialização do objecto quando a sua significação par também se dá no fluxo da boémia da cidade.

Com esta lente, as visitas de curadores¹⁰⁰, as festas com portas abertas para o atelier¹⁰¹ juntavam-se com o movimento natural da casa, ponto da boémia desenhada para a apresentarem como um espaço privado expositivo, cuja organização doméstica brindava a extensão do artista ao espaço habitado através dos objectos em jogo, entre os quais os (in) distintos objetos artísticos, o que conduz Anastacia Aukeman a citar o artista e curador Fred Martin:

¹⁰⁰ O estúdio variava-se entre festas e visitas agendadas de curadores, como aqui testemunha o curador Walter Hopps:

I first saw the Rose in Jay DeFeo's Studio, where she and Wally Hedrick lived on Fillmore Street in San Francisco(...) Jay told me that the work was called DeathRose. By word of mouth of poets and artists, news reach New York of DeathRose. Dorothy Miller had seen it in the San Francisco studio and wanted to include it in her Sixteen Americans exhibition at the Museum of Modern Art in 1959. (Hopps, 2003, p.39)

¹⁰¹ No documentário de Mary Kerr de 2011, Wally Hedrick testemunha um episódio no qual foi buscar Manuel Neri e Joan Brown para uma festa de aniversário de Jay DeFeo. Em companhia de Willem De Kooning, os três juntaram-se à festa de DeFeo, a meio da noite Hedrick foi encontrar o artista hipnotizado em frente a *The Rose*, sentado a olhar durante horas: *I can't believe that this wasn't made in New York.* (Hedrick, cit. por *San Francisco Wild Groove*, dir. Kerr, 2011).

In those days one of my jobs was to take visiting curators, critics and directors around, and I would always take them to Jay and Wally's place—for lunch preferably, because the setting would just make their eyes pop. The way the rooms were, the height of these rooms, the way Jay's big Rose painting was at the end of these rooms, the way there were Jay's and Wally's things everywhere, the way Jay would do her lunch with a hundred little bits of things: it was like a Chinese lunch. It was by far the most arty place (Aukeman, 2016, p.6)

Nesta base, num processo análogo à denotação estética da boémia nos objectos artísticos, também assistimos à entrada de lógicas expositivas na constituição identitária da comuna doméstica através dos mesmos objectos que por sua vez sustentam e pontuam o circuito material da boémia imaginada. São por isso uma ferramenta de construção do lugar identitário da comunidade que se dá numa primeira instância na produção artística de cada um dos membros. Neste novelo, chamamos de novo DeFeo, e antes de fazermos denotar as inferências do contexto espacial na *The Rose*, variamos por alguns apontamentos que já indiciam a formação do lugar com recurso aos objectos específicos de arte. Desde as explorações muralistas da artista nas paredes de Fillmore com colagens¹⁰² ou a coleção acumulada de árvores de Natal na sala e objectos e enfeites de festa que caíam do tecto do seu apartamento¹⁰³, ou ainda, happenings privados, entre leituras de poesia e improvisações de música durante as festas¹⁰⁴, que colocados em diálogo com este contexto explorado revertem para o argumento. Painterland como um nó de transmissões é sinalizado transversalmente na história da arte da cidade, com uma particular incidência no vórtice Jay DeFeo. Catherine Spencer expõe a tríade feminina DeFeo- Gechtoff- Brown na exploração comum dos materiais enquadrando-as a partir do conceito de *eccentric abstraction* de Lucy Lippard numa proposta de género, embora não a sustentando completamente devido às distinções formais

¹⁰² Veja-se:

More experimental was DeFeo's brief foray into photo collage in the late 1950s. Using magazine cuts, she assembled Applaud the Black Fact and Blossom which, she noted, reflects the central image of the Rose. She revisited this technique in the early 1970s, but enlisted her own photographs as collage elements. Around the time she was making the early collages DeFeo apparently attempted a mural-size version directly on the wall of her studio but eventually destroyed it, "frustrated", she said, with the poetic associations of the visual images. (Prather, 2003, XV)

¹⁰³ Verifique-se: "DeFeo was famous for never throwing out her Christmas trees, and by the sixties spindly bare pines filled a corner of the room she painted in." (Solnit, 1990, p.56)

¹⁰⁴ "Parties were frequent and in reminiscences, the place assumes the stature of a latter-day Bateau-Lavoir." (Solnit, 1990, p.56) Por sua vez, em Painterland, Hedrick constrói uma destilaria de cerveja na única banheira do apartamento, que em ocasião de festas era criteriosamente cheia de gelo e iluminada de forma a dramatizar o efeito do vapor pelo apartamento- atelier de Jay DeFeo e Wally Hedrick provocando um "ambiente" no espaço doméstico-boémio. Do mesmo modo, instauravam-se as mesmas lógicas de improvisação que nas galerias, com música e poesia com a banda de música do Wally Hedrick no centro da cena (Lewallen, 1996, s.p.).

fracturantes, principalmente com Joan Brown que era essencialmente uma figurativista¹⁰⁵. Outros fluxos de transmissões entre Jay DeFeo e a restante tribo são reconhecidas com a arte de Bruce Conner e Wallace Berman¹⁰⁶, a poesia de Philipp Lamantia¹⁰⁷, as esculturas de Manuel Neri¹⁰⁸, e naturalmente com Wally Hedrick, marido de Jay DeFeo. A construção da habitação partilhada reverteu para algumas conexões não necessariamente formais mas sim contextuais. Assim, no que concerne a Hedrick, será relevante mencionar a sua habilidade para as construções cinéticas que ele afirma não artísticas, num jogo de relação fundamental com Painterland e Jay. Constrói um vestido psicadélico em forma de árvore para Jay DeFeo vestir num dos seus aniversários (Figura 183) e oferece um óleo a Jay DeFeo que instaura o retrato de família no seu apartamento em Fillmore, *J. The Cat and I* (1958). Com o mesmo motivo contrói uma grande escultura cinética para Painterland, com apenas os objectos que sobraram da limpeza do estúdio: *Xmas Tree* (Figura 184) (Solnit, 1990, p.54) que por sua vez Fred Martin leva a exposição em 1961 no San Francisco Art Institute. Da comuna para o museu.

A esta ideia de laboratório ulterior às exposições públicas nos cafés, bares e galerias cooperativas é também consubstanciado no caso de Jay DeFeo com o facto não ter deliberadamente exposto nada de 1954 a 1958, abrindo apenas a excepção para o *Action I e II*, primeiro em 1955 no cais de Santa

¹⁰⁵ No que concerne à relação com Joan Brown, Spencer avança:

Brown and DeFeo produced very different paintings – figurative and abstract respectively – but they shared an ‘attitude’. In 1967 the curator Peter Selz, who had moved to the West Coast from New York, attempted to define this impulsive and instinctual attitude with his exhibition Funk at the University of California, Berkeley. He identified ‘funk’ as an ‘idiosyncratic, sensuous, irrational, amoral, organic, visceral’ outlook permeating Californian art. (Spencer, 2015. s.p.).

¹⁰⁶ Veja-se:

Earlier, she had made two large collages, Blossom (1956) and Applaud the Black Fact (1958), composed of fragments of reproduced photographs of body parts, mostly nude female pinups (although a horse dangles precariously in Applaud the Black Fact), arranged in the form of a cross or pinwheel, another variant of rotation around a center. DeFeo recalled that Wallace Berman was “intrigued” by these collages,³⁸ and Bruce Conner credits these works as well as DeFeo’s inventive Christmas wrappings—“string, colored paper, lace, and jewelry and hung...from the ceiling”—with having directly inspired several hanging assemblages, including The Lady Brain (1960). (Lewallen, 1996 s.p.)

A intimidade de Jay DeFeo com estes dois artistas reverteu numa troca razoável de Mail art com Wallace Berman e uma amizade e cumplicidade artística distinta com Bruce Conner que materializou a recente exposição *Mysticism: Wallace Berman, Bruce Conner & Jay DeFeo* at Art Basel Feature, em Junho de 2016.

¹⁰⁷ As ligações entre a poesia e a arte na Bay Area são profundas como aferimos ao longo da dissertação— Hedrick remembers McClure and other poets “in their dark overcoats” visiting DeFeo’s studio regularly (Lewallen, 1996, s.p.)—mas apontamos aqui em concreto e pela peça em questão a relação íntima com Philip Lamantia com quem claramente a preferência pelo universo cristão: “DeFeo made a working sketch for the Rose on the end page of her copy of the book from 1959 by the Poet Philip Lamantia, Ekstasis, which contained the untitled poem that is partially inscribed on the drawing’s verso: Tell him I have eyes only for Heaven/as I look to you/ Queen mirror/ of the heavenly court.” (Prather, 2003, XVI)

¹⁰⁸ Ao guardar as suas esculturas em gesso e madeira feitas em Berkeley no atelier de Manuel Neri em Oakland, Jay DeFeo imprime uma marca determinante no trabalho do amigo “who made plaster the major medium from fifties onward” (Solnit, 1990, p.51)

Mónica e depois na abertura da Ferus em La Cienega, em 1957. Painterland foi durante esses anos de investigação, a brecha possível para o trabalho da artista. Por outro lado, parece-nos ainda que este aspecto de relação entre produção de objectos e o espaço expositivo, nunca pertenceu ao espectro intencional artístico de um ponto de vista afirmativo, digamos. É no entanto possível verificar um percurso que prende Jay DeFeo à dialéctica do lugar que nos pode servir para a colocar em diálogo com investigação formal intrínseca à composição pictórica em tela que começámos por expor no seu trabalho e que na nossa visão equilibra e distingue o seu trabalho.

Constance Lewallen acentua a relação do espaço de trabalho com os objectos e consequentes ambientes produzidos:

DeFeo's interest in sculpture had been intensified during her travels in Europe, and she took advantage of her spacious studio (a former ballroom), with its fourteen-foot-high ceilings, to experiment with enormous plaster pieces and what now would be called installations, which she changed weekly. She made these by applying plaster to wood that she had previously wrapped with rags. (Lewallen, 1996,s.p.)

Da Magnolia Street a artista muda-se para Delaware Street:

DeFeo continued to make sculpture on Delaware Street, which she called the "doll's house" because of its sequence of tiny rooms, all painted by her in a different bright color. Lacking a large studio and ever adaptable to each new working situation, DeFeo began making miniature sculptures out of copperplate and wire. (Lewallen, 1996,s.p.)

De Delaware Street para Bay Street:

Partly because she did not have a proper studio on Bay Street, DeFeo concentrated on her small wire objects, which were developing into highly original jewelry. At first she saw jewelry-making as a way to earn money. (Lewallen, 1996,s.p.)

As variações de escala e meios de acordo com a espacialidade pode ser interpretada como fruto das limitações ou possibilidades sem nenhuma intencionalidade artística, no entanto não deixam de marcar a sua produção. Mais ainda, nesta passagem que Lewallen nos oferece conseguimos verificar a consciência auto-reflexiva da artista na construção de um lar em conjunto com Wally Hedrick o que denota a extensão da sua representação aos aspectos decorativos da habitação:

“fraught with atmosphere...very romantic.”¹³ DeFeo and Hedrick married on August 25, 1954, and she told Pat Adams, in a December 1954 letter, that her future with Hedrick looked bright. “What a delightful mess,” she writes of their new apartment. “We have a small place and it is simply a riot of Christmas glitter, wood shavings, straggly cats and an even stragglier Christmas tree and...hammers and saws and lots of paint, cigarette butts and just plain crap everywhere, Wally is building a great big box for a speaker and I’m struggling to get at whatever I am after in these peculiar Christmas decorations which appear to look like big colored pennants with streamers and glitter.” (Lewallen, 1996, s.p.)

O que nos leva a retornar a 2322, Fillmore Street com um pé direito e áreas suficientes para a artista fazer as suas investigações em grandes telas e colocá-las na mesma dimensão relacional com o espaço que habita reforçada por a consciência de um público suficiente na sua comunidade, um espectador sofrível para as suas telas, como para as árvores no tecto da sala, como para o seu vestido psicadélico, ou as festas repletas de poesia, música debaixo de luzes ambiente ou fumo do gelo e tabaco. Assim, a propriedade simbólica das suas telas, para além de se expandirem na abstracção dada em tela, dinamizam-se na propriedade contextual do espaço onde se constroem, sendo possível no cume da *The Rose*, pensar a peça como uma instalação *site-specific* ou performática, como de resto Berkson, Solnit e Lippard corroboram.

Jay DeFeo instala a sua tela-escultura-*assemblage* na janela principal da composição eduardiana do seu apartamento, permitindo que as duas laterais de menor dimensão iluminassem o seu trabalho horizontalmente, de fora para dentro. Na parte superior da tela era ainda possível verificar a incidência da fresta restante da janela maior que se caía vertical, desvanecendo-se até ao centro da escultura. Construiu a peça durante oito anos, parando em probabilidade devido à ordem de despejo recebida em 1965 (em pleno Redevelopment de Fillmore Street): “It seemed like a primordial cave” (Hopps, 2003, p.39).

Bruce Conner e Wallace Berman documentam a intimidade da artista com a sua obra com duas bifurcações específicas que originam em correspondência a postulação de Lippard e a de Rebecca Solnit. Conner filma a mudança/ saída de *The Rose* da sua habitação seminal. O peso da tela, o facto de estar encaixada entre janelas e ligada ao chão pela tinta e outros materiais secos adjacentes, fez com que fosse necessário uma equipa de vários homens para efectivar a sua transplantação para o Museu de Pasadena no qual Walter Hopps era director. *The White Rose* é o filme de Conner, em película de 16 mm numa lógica de reportagem documental sobre a transplantação da peça. O filme imprime-se num espectro científico sugerindo uma descoberta arqueológica fundada na sugestão

arcaica da imagem. Painterland vive na película pela figura de DeFeo e sua peça umbilical, mas trespassa a ruína deixada para traz na sua saída do apartamento, as grandes áreas vazias, com os restos da colecção de árvores da artista espalhadas pelas divisões. A dimensão extraordinária da tela assim como a sua tri-dimensionalidade são exploradas nos planos de Conner alcançando maior expressividade quando num deles Jay DeFeo se deita em cima da peça já pronta a descer no elevador da empresa de mudanças contratada por Hopps. O filme termina com DeFeo sozinha no grande buraco construído na parede do prédio para que a peça pudesse ser de facto mudada para o Museu (Figuras 185-192) O filme encapsula a especificidade da peça em relação ao espaço que ocupa, uma fisicalidade essencial, primitiva, que Catherine Spencer sublinha através de Conner:

Bruce Conner, a close friend of DeFeo's who later agitated for The Rose's conservation, noted this contiguous relationship between painting and site. He recalled that the Fillmore Street studio 'had no electricity; when the sun came up, the room was illuminated, she worked on the painting ... The light went away, she left the room. The room was like a temple'. (Spencer, 2015.s.p.)

Partindo da ideia de procedimento científico, Lucy Lippard tira vantagem da sugestão extractiva e científica, similar a um procedimento médico, latente na filmagem de Bruce Conner, para equipar o processo de remoção da peça central da vida da artista em Painterland a um nascimento, sendo por consequência este espaço um “útero” doméstico, um hub criador que mantinha os objectos artísticos protegidos da hostilidade exterior (Lippard, p.68). Este útero-lugar é para Lucy Lippard a especificidade da *The Rose* inflectida umbilical com a artista que a produz. Parte desta análise reside na interpretação da história futura da peça e de DeFeo. O sofrimento documentado da artista depois da saída de Painterland leva Lippard a postular uma tese de depressão pós-parto reiterada pela evidência material de ainda ter tinta fresca, “flesh is the word” (Lippard, p.58), algo que posteriormente, numa operação de restauro passos vinte anos, ainda se verificava entre camadas de gesso e óleo. Depois da mudança da peça organizada pelo então director do Museu de Pasadena Walter Hopps, a artista ficou seis meses na sua casa, três dos quais extremamente doente com febre amarela. Teve recorrentes problemas de saúde que hoje se crêem relacionados com a produção da tela-escultura *The Rose*, os seus dentes caíram e tinha problemas respiratórios associados a envenenamento de chumbo das tintas de fraca qualidade. O impacto biológico da produção no seu corpo conduz Lippard a chamar Eva Hesse com o tumor desenvolvido na cabeça que se diz dever em parte ao uso recorrente do latex no seu trabalho. Do mesmo modo, chama o *eccentric abstraction* não para justificar as possibilidades que o uso dos materiais abriu, mas para substanciar

essa ligação embrionária à obra em curso de produção. Nesse sentido, Lippard afirma que a religiosidade da composição pictórica relegou para um segundo plano a interpretação da ligação biológica à peça, alinhando esta visão a uma produção artística de género padronizada em artistas como Lee Botecou, Lee Lozano e Eva Hesse que inscrevem a reconhecida tese de Lippard, resumida na preferência/insistência em formas orgânicas ou biomórficas num modo repetitivo e obsessivo no trabalho de DeFeo (Lippard, 2003, p.60).

Painterland, como útero, assume nesta visão, o espaço de relação entre progenitora e embrião, substanciando a importância do lugar na criação da obra.

A instalação da tela na comuna provoca uma especificidade que leva Solnit a recordar uma entrevista mantida com Fred Martin, na qual ele sugere que a principal dificuldade em a artista se livrar do quadro implicava a sua fisicalidade em Painterland “had something to do with her extended involvement with it” (Fred Martin, cit. por Solnit, 1990, p.78). A sala que terminava com uma Bay Window, orientava-se para a grande peça como o seu foco central: “It was like a little cathedral. You came into this room with very high ceilings, long and narrow, with this sublime number at the end, where the window would have be.” (Fred Martin, cit. por Solnit, 1990, p.78)

A activação do espaço através da prática artística não incide na cristalização da relação objecto-espaço, mas sim no processo. A dialéctica processual na formação do lugar antes de encontrar o espectador que o confirma enquanto tal¹⁰⁹, nasce do artista em experiência no espaço¹¹⁰. Esta proposta conduz-nos a uma face imaterial desta tela-instalação despontando uma performance *The Rose*.

A pulsão de proto-performance que Bill Berkson indicia em DeFeo na realização da *The Rose*, é na nossa visão, de essencial pertinência para a sustentação do nosso argumento. Berkson parte da base avançada por Rebecca Solnit em *Secret Exhibition*: “The heroic liberating gesture of ab-ex became

¹⁰⁹ Veja-se:

Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagine a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art. (Bishop 2005, p.6)

¹¹⁰ A construção do lugar como memória identitária é um debate interdisciplinar que também se aplica e converge para o campo da arte contemporânea, a saber:

Os lugares destacam-se no Espaço enquanto superfície pela incidência da marca humana através do tempo. Podemos então dizer que o Lugar é constituído pela adição de memória ao espaço (...) Um lugar emerge do espaço pela sua vivência e memória inscrita. É espaço praticado por experiência que segundo Tuan está na base da construção do sentido individual de Lugar. O que contraria a ideia de imobilidade que por vezes lhe é atribuída. Na verdade, o Lugar, aquele Lugar, pode permanecer imaterial na memória. Assim, os lugares adquirem uma certa mobilidade, ‘viajando’ com as pessoas que os viveram. (Traquino, 2010, p.57)

for DeFeo a long term ritual of confrontation and decision with the canvas.” (Solnit, 1990,p.51) que facilmente relacionamos com o tempo de construção da peça, as diversas camadas constitutivas, a repetição obstinada dos mesmos movimentos, processos e formas na telas pelo corpo performático da artista na tela.— permitindo-nos recolher às clássicas inferências performáticas desde o gesto de Harold Rosenberk à escola Gutai—. No aprofundamento da incidência performática, Berkson marca a colaboração de Wallace Berman e Jay DeFeo numa série de fotografia com nus da artista encenados em relação com algumas peças de trabalho na sua casa-atelier acentuado esta força de expansão entre sujeito- objecto- espaço que tentamos estabelecer (Figuras 193-195). Berkson aponta esta colaboração como uma antecipação do manifesto de Carolee Schneeman, *flesh-as-material*, contada na série de fotografias performáticas *Eye-Body* (1963). Nas fotografias de Berman, o estado inicial da *The Rose* foi registrado com a pose vitruviana da artista em frente à peça. A antiguidade reitera-se no processo fotográfico de Berman fixado através da iluminação e do escurecimento do papel, já a denotar a essência arcaica da Rosa. Alinhado com a solenidade da descoberta original, cola na fotografia um recorte com um símbolo hebreu abrindo na imagem a relação com a palavra, que andava na altura a explorar com a revista *Semina*. Inscreve no corpo de DeFeo “tsadiq” a word meant to “the righteous person” (Aukeman, 2015, p.76). A evidência do trabalho em progresso, inacabado, mas que indicia uma visão latente inscrita no corpo vitruviano da artista, é paralela nestas imagens a uma confirmação de Jay e Painterland como signos comunitários. Não só as fotografias serviram uma pequena exposição doméstica em Filbert Street, como era recorrente em Berman, como também foram enviadas para cerca de 150 moradas da revista *Semina* número 4, pontuando com DeFeo, *The Eyes* e a rosa ainda embrionada a comunidade Semina.

Para concluir, e tomando a sugestão de Berkson, abrangemos o espectro da série de fotografias que Berman captou para a sólida documentação fotográfica de Jay DeFeo com a peça. Não só a conferência performática do trabalho é documentada por estas fotografias mas outras valências também surgem na consideração da coleção. Sandra Philipps sublinha o registro fotográfico como uma forma de reflexão do *work in progress* de um trabalho tão extenso no tempo: uma prova (Phillips, 2003, p.66). A obra em progresso dada nas fotografias como uma performance auto-reflexiva assume uma valência particular na coleção em torno da *The Rose*, adquirindo particular sentido com Walter Hopps na consideração da peça como um imenso auto-retrato do processo artístico de Jay DeFeo desenvolvido até ao cume da peça: “I have always considered The Rose a monumental self-portrait” (Hopps, 2003, p.40). Este efeito de performance-arquivo que Jay DeFeo ia conduzindo ao permitir-se fotografar ao pé da peça transborda para o seu restante trabalho em

tela. Tal como mencionámos no início deste capítulo, pensamos que os outros meios funcionavam como uma plataforma de laboratório para o trabalho acabado em tela. A fotografia, acabou por ocupar em Jay DeFeo uma forma recorrente de se organizar em relação à sua produção. John Yau sintetiza o seu trabalho fotográfico como uma revelação—literalmente— das intenções e caminhos ainda pouco claros que se deixavam organizar pela estrutura da prova fotográfica num fluxo surrealista:

One of the ways that she negotiated the relationship between what she saw and what she dreamed was with the camera. A relentless experimenter, she used the camera to record things she saw, such as a car wreck next to a phone booth, and made collages out of cut-up photographs and photocopies. She also made photograms and chemigrams, in which she applied different chemicals and processes to photo-sensitive paper, often achieving a liquid-like form that shares something with Salvador Dali's melting clocks. (Yau, 2003, s.p.)

A curiosidade par é que Yau alinha esse caminho de revelação artística a partir do desenho fundamental *The Eyes* (Figura 195) —que a artista sublinha como visionário e que manteve no seu estúdio até à morte, dando ainda instruções para o mesmo ser exposto ao lado do *The Rose* (Prather, 2003, p.XVI): “The likely reason she made this self-portrait close to mimetic was because she knew the journey that she was undertaking began with her body” (Yau, 2018, s.p.). Nesta medida, “The body is a material form that enables the envisioning of immaterial states. This is one possible reason why a body or a part of a body keeps recurring in DeFeo's work” (Yau, 2018, s.p.). Sendo este facto visível durante a Rosa mas também depois, nas fotografias após o interregno artístico de quase sete anos, que confirmavam uma intimidade doméstica e corporal profunda nas composições fotográficas.

De novo em torno da rosa, resta-se a potência que Berkson sugeriu nos registos fotográficos de Berman, a evidência igual do investimento relacional entre artista, objecto e espaço— a performance— que nos acorda de novo para a educação formal de DeFeo. A escala sai da tela como instrumento de composição pictórica e torna-se num recurso de relação com o espaço da performance. O exercício de medida da construção da peça funda-se na escala¹¹¹ entre a artista e a

111

A propósito da escala e como a mesma se pode aplicar e deslocar para diferentes níveis da construção e até mesmo composição artística:

Neste âmbito geométrico e rigoroso, escala significa uma relação de semelhança entre duas imagens ou objectos um dos quais é tomado como referente ou unidade(...) Por exemplo, o conceito habitual de pequeno e grande não contera implícita a ideia de uma relação, e, muito provavelmente uma relação comigo?(...) Dito de outra maneira, o acto de medir não será em si, comparativo, portanto relacionar, portanto, escalar? (Castello-Lopes, 2004, p. 161)

obra em progresso que é continuamente registrada em fotografias (Figura 196-200), que por sua vez denunciavam a relação como Lippard também infere:

DeFeo's Rose is the queen of all feminist and nonfeminist roses. Its presence testifies to the devotion of its maker to art. (...) With the benefit today of an apparently endless literature about women's bodies and art, it is interesting to think about the relation of these huge works to the artist herself. (...) In other words she always had to look up to her work, which towered above her like an obstacle to be met, like a mountain, like a challenge. (Lippard, 2003, p.63)

Resgatando tanto a dimensão auto-reflexiva da instalação dos objectos no espaço como o exercício centrado nas forças de expansão da contracção simbólica na abstracção de Jay DeFeo, pensamos também, que de algum modo, esta medida de relação fez transbordar a tela-escultura para o que hoje entendemos como instalação artística. Não só pela transformação espacial conferida no trabalho artístico reverso em Painterland com *The Rose*— e outros micro-fenómenos já apontados— mas também pela expectativa da comunicação comunal como um dos princípios fundadores da acção dos artistas na cidade de São Francisco. O lugar da arte—Painterland— revisto pela especificidade da instalação artística pode eventualmente resolver o paradoxo da topografia que desenhámos, colocando a insistência moderna do objecto numa relação de activação com os espaços reclamados na cidade pelos artistas, em lógicas contemporâneas como a performance ou instalação, agarrando ainda uma dimensão de transformação social intencional que tarda a ser declarada nestes artistas da funk, junk ou beat art ou idealmente, conforme seu desejo, sem etiqueta designada:

By seeking to contrive a moment of decentring, installation art implicitly structures the viewer a priori as centred. Even so, it is the achievement of installation art that on some occasions (and these may only be very rare), the ideal model of the subject overlaps with our literal experience, and we genuinely do feel confused, disoriented and destabilised by our encounter with the work (...) By attempting to expose us to the 'reality' of our condition as decentred subjects without closure, installation art implies that we may become adequate to this model, and thereby more equipped to negotiate our actions in the world and with other people. (Bishop, 2005, p. 133)

The Rose pensada como uma instalação em Painterland serve o sustento da ecologia, da comunidade, como uma *dádiva*, sem deixar de implicar as hipóteses materiais e sustentadas do projecto e acção do artista na comuna, idealmente para o mundo. Um projecto de cuidado e atenção crítica de si, em relação ao Outro e ao espaço comum da instalação da obra no mundo.

Conclusão

Anastacia Aukeman dedica a última parte do seu livro aos anos após a dissolução da energia da comunidade artística na Western Addition a partir de 1965, a uma fase dos artistas Painterland, Rat Bastard Protective Association ou Semina que considera em maior ou menor grau comum: *the woodshedding years* (Aukeman, 2016, p.169-170). Este termo é importado do Jazz e é uma expressão para a recolha e busca de um sentido maior, neste caso de um reposicionamento artístico. Se no fluxo da prática e do processo existe a dificuldade em fixar uma intencionalidade ou fim último que sustenha uma ideologia fixa, durante os anos que se seguem iremos assistir, segundo Aukeman, a um retiro da actividade artística ou a uma radicalização na sua participação face ao mercado. Wallace Berman muda-se para Topanga Canyon em LA trabalhando e vendendo directamente aos colecionadores, recusando-se a expor. Bruce Conner termina a relação com a galeria Charles Allan em Nova Iorque e concentra-se nos desenhos de luzes de música e teatro, em vídeos de música e posters de música. Joan Brown termina a relação com a galeria George Staempfli em Nova Iorque e consegue um trabalho como professora de arte. Wally Hedrick começa a dar aulas. Jay DeFeo vai viver para uma comunidade de *hippies* em Larkspur e consegue em finais de 60 um trabalho como professora de arte (Aukeman, 2016, p.173-191). Na recolha e no reposicionamento que acordamos com Anastacia Aukeman existe porém a evidência das marcas comunais que persistiram no percurso artístico destes artistas entregues na dedicação de Joan Brown à arte pública, às memórias comunais de Jay DeFeo na sua insistência simbólica através da abstracção, a recusa liminar de Wallace Berman ou Wally Hedrick em exporem em galerias ou museus a sua arte e os jogos de autoria e provocação de Conner até ao final da sua vida. A comunidade material dilui-se mas permanece nas práticas individuais dos artistas.

Demonstrámos um ensaio fátuo que na nossa visão marcou as gerações seguintes não só regionais mas globais, muito concretamente através de uma série de códigos da cultura dita independente que se encontram hoje em dia distribuídos de diferentes modos. A inscrição deste modelo, tem a possibilidade de ser revista no activismo político da cidade de São Francisco e conferir as contribuições intra-relacionais da boémia e comunidade artística e implicações sociais adjacentes. O parasitismo sugerido por Rexroth ou o fluxo da boémia respondem intencionalmente com provisoriedade e efemeridade de programas, num tom lo-fi, silencioso, críptico, em rituais próprios da tribo. Tanto a prática como os objectos produzidos neste sistema lo-fi com as dimensões DIY discutidas, validaram-se na dimensão pública dos espaços materiais e imaginados da cidade de São Francisco, reclamando-os silenciosamente e acompanhados pelo desejo de pureza na comunicação

com os espectador: um novo membro da tribo. O processo deste ritual é crítico e político nas suas fundações dada a poética ampliada da comunidade. O silêncio como arma artística não deve, neste caso, deslocar esta comunidade Painterland, Semina ou Rat Bastard da afirmatividade das lutas políticas em São Francisco. O parasita tem difícil diagnóstico no corpo performático do neoliberalismo, e parece ser esta a via de acção neste útero artístico do pós-guerra. Os objectos artísticos operavam ainda como agentes activadores, oscilantes entre a linguagem que os circunscrevia e a relação com o espaço e território habitado, numa categoria deslocada de *Totems* em expansão, numa transmissão de espectador-objecto-mundo. Do pós-guerra em São Francisco, esta obsessão pela comunicação limpa e efectiva determina o objecto como palavra essencial, uma dádiva de conhecimento ao espectador. Mas não só ao outro membro da tribo cabe a dimensão existencial dos objectos - a energia da linguagem artística activa os espaços que ocupa de uma forma alquímica ou mágica, o que faz prevalecer uma ideia de contaminação. As práticas artísticas avançam como uma disfuncionalidade no corpo maior que obrigatoriamente ocupa. Em lugar da revolução, esta comunidade acorda-se na contaminação das práticas e dos objectos artísticos. A materialização urbana do seu plano intersticial na sociedade de São Francisco foi activada na persistência do objecto, do totem que (se) organizava na performatividade da comunidade na sua dimensão pública, desde os bares, às galerias, comunas ou lugares imaginados de fruição comunitária.

Dado levantamento presente na dissertação levantou algumas pontas a considerar em investigações gravitacionais à mesma. Uma delas, será indubitavelmente, o sintoma da cultura militar. A par da iconografia impressa à arte do pós-guerra nas figuras do *napalm*, da bomba atómica e da proximidade entre a Califórnia e Nagasaki, esta ideia de contaminação e ecologia como comunidade artística, vem neste contexto, responder à cultura nuclear e militar, que na Califórnia existia no dia-a-dia desde o seu projecto como estado militar depois da Grande Depressão. A força simbólica da energia pretendia-se física, vital, a linguagem poética e artística tornavam-se blocos de acção imediata no mundo.

De igual modo em relação com a cultura popular e de certo modo em diálogo com esta questão da energia, levantamos também o artista *Junkie*, do *beat down*, em nexos com a poética *Lo-fi* da boémia constituinte nos artistas mas também nos espaços muito concretamente na sua ligação com a cultura negra do Jazz e dos bares. A heroína e o peyote são as drogas introspectivas e místicas nas investigações gnoseológicas e contribuíram principalmente para os códigos poéticos da comunidade. Relacionam-se também com um aspecto desta dissertação que não pudemos

aprofundar, a reposição de uma masculinidade impressa num novo homem que não produz, não trabalha, é objector de consciência, é gay, transexual, vive com meios suficientes, afastando-se da violência afirmativa da história do homem no mundo, o que é tão disruptivo ou como os movimentos feministas na cidade (ou talvez participativo nos mesmos).

Na mesma senda das pontas soltas, e recolhendo-nos mais atrás no tempo, seria pertinente também relacionar os movimentos activistas, os sindicais incluídos, e a pulsão auto-organizadora com a divisão primordial e fundadora da cidade numa geografia de missões franciscanas. Estas missões eram independentes umas das outras e os fiéis participavam na gestão e organização das mesmas. Noutra dimensão religiosa, poderíamos ainda discorrer sobre a influência determinante da religião Judaica neste sistema outro de produção e difusão de artes, não só na ligação óbvia com a poesia e com a linguagem mas também, e retornando ao sul, LA, à intervenção fundamental financeira no sustento da boémia de Venice Beach, repleta de poetas e artistas judeus, pela burguesia judaica de Hollywood.

De igual modo não conseguimos aprofundar a contribuição de Clyfford Still no que concerne à pulsão auto-organizadora e auto-suficiente destes artistas na cidade, faz sentido isolar os jogos de Bruce Conner no mercado da arte, com as exigências semelhantes de Clyfford Still que embora não artisticamente intencionais quase que se inscrevem como proto-performances semelhantes às de Conner.

Não podemos ainda deixar de anotar como futura possibilidade de investigação, a presença de descendentes directos portugueses na Califórnia como o arquitecto do LACMA, William Pereira, e muito particularmente em São Francisco, onde destacamos Mel Ramos, Nathan Oliveira e George Leite, sendo este último crucial na cultura das *zines* da cidade, pois foi o editor de uma das primeiras zines de âmbito literário e filosófico como de resto mencionámos na dissertação, *The Circle*.

Por fim, gostaríamos apenas de concluir através de uma reiteração recorrente na dissertação. Esta comunidade teve uma agência transformadora e foi uma das muitas variáveis que colocou São Francisco como uma zona de perigo a atacar e a observar pelos poderes instituídos, o que como vimos é fundacional à cidade. A luta continuou e é bastante clara a vantagem de momento. Saibam-se bem as razões de nos depararmos com uma cidade alegórica, uma representação visual de uma imaginação fictícia do cosmopolitismo debatido. Vazia do que necessariamente tiveram de esvaziar como ataque à possibilidade extrema do exercício individual numa multiplicidade una, numa

boémia que terá em potência a luta organizada, ainda que com todas as questões inerentes da sua sustentabilidade no tempo, agora cravada no que apenas já foi:

San Francisco used to be the great anomaly among American places. What happened here was interesting precisely because it was different from what was happening anywhere else. We were a sanctuary for the queer, the eccentric, the creative, the radical, for political and economic refugees. In some ways the city's unique identity goes back to the Gold Rush, when the absence of traditional social structures produced independent women, orgiastic behavior, epidemics of violence, and an atmosphere of liberation, even amidst the greed of a boom. "They had their faults," poet Kenneth Rexroth once remarked of San Francisco's early inhabitants, "but they were not influenced by Cotton Mather." By the 20th century, it was becoming a center for immigrant Italian anarchists, radical Wobblies, and union organizers. Carey McWilliams, editor of The Nation in the 1950s, called it "the stronghold of trade unionism in the United States." Conscientious objectors flocked here after World War II, and the poets who would later be celebrated as the Beats started coming in the 1940s and 1950s; African Americans seeking wartime jobs produced a postwar cultural flourishing of jazz and nightlife. It was also a haven for gays and lesbians early on, and remains one today for those who can afford it. It was the place where the '60s counterculture flourished most fully, as well as a major center for punk culture and related subversions after 1977. And since the Sierra Club was founded here in 1892, the San Francisco Bay Area has been a major center for environmental activism and the evolution of ecological thinking. Feminism, human rights activism, pacifism, Buddhism, paganism, alternative medicine, dance, rock 'n' roll, and jazz all permeate the local culture. (Solnit, 2001, s.p.)

Com toda a violência colonial e capitalista que a construção de uma cidade cosmopolita como São Francisco implica, estamos a assistir a uma vaga em que este cosmopolitismo apenas só se verifica na representação espectacular do mesmo, sem a diversidade e multiplicidade que o afiança . Como um activo de valor da cidade e um bem privado, esta imaginação corresponde na materialidade a um cenário de uma nova catástrofe a irromper, mantendo-a de igual modo na sua tradição de ataque-resposta e verificando-se no que mais uma vez Rebeca Solnit adianta a propósito do hub tecnológico de Sillicon Valley que determinou a limpeza dos múltiplos:

As that free space contracts, the poor and individual artists will go elsewhere, but bohemia may well go away altogether, here and in cities across the country. (I use the word bohemian to mean all the participants in the undivided spectrum of radical politics and artistic culture, a spectrum that includes Marxists who look down on the arts and artists who don't notice politics until it evicts them.) There's a cruel irony here. The white middle class fled America's cities over the past 50 years, spawning the crises of disinvestment and poverty that plagued most cities from the '60s through the '90s, and still affects many. But the poor and the bohemians stuck with urban life, often creating a lively culture amid all the problems. Now the privileged are coming back from the suburbs, setting off a new kind of crisis.

As the new economy arrives in San Francisco, it is laying waste to the city's existing culture—in the sense both of cultural diversity and of creative artistic or political activity. It may turn out that wealth can ravage a city's vitality even more than poverty. (Solnit, 2001, s.p.)

E insistimos, diz-nos a história, que o tecido supostamente não organizado da boémia, pode facilmente transbordar para uma frente de luta. Pode talvez a catástrofe ter colocado perigosamente, e de novo, os artistas boémios nas margens geográficas apontadas com as classes trabalhadoras e com os marginais. Podem as periferias auto-determinarem-se como novos centros de poder e formas de resistência à homogeneização do centro visível e a boémia artística reinventar-se em novos espaços, distâncias, escalas, territórios, ultimando o processo artístico a igual actualização. Os interstícios da boémia podem ser reclamados na periferia, na mesma lógica não-espectacular que a nossa comunidade em foco na dissertação defendia. Cria-se esta expectativa numa ligação ao argumento também aqui apresentado. São Francisco é uma cidade exposta seminalmente às catástrofes sociais e naturais, de rupturas e radicalizações de ataques políticos, faz sentido pensarmos que uma resposta se está a preparar actualizada com a maior ou menor vantagem contemporânea de São Francisco ser já aqui.

Referências

- Albright, T. (1985) *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: an Illustrated History*. Berkeley: Univ. of California Press. ISBN: 0520051939.
- Allen, G. L. (2012). "Experiments in Print: A Survey of Los Angeles Artists' Magazines from 1955 to 1986". *East Of Borneo*. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: <https://eastofborneo.org/articles/experiments-in-print-a-survey-of-los-angeles-artists-magazines-from-1955-to-1986/>>.
- Ashbolt, A. (2012) "Bohemians, Bridges and Bolsheviks: Radical San Francisco Before Flower Power, Illawarra Unity". *Journal of the Illawarra Branch of the Australian Society for the Study of Labour History*, Vol. 11(1), 27-50.
- Aukeman, A. (2016) *Welcome to Painterland - Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association*. University Of California Press. ISBN: 9780520289451.
- Ault, J. (2002) *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective: the Drawing Center, New York*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN:0816637938.
- Benjamin, W. (1992) *A Modernidade*. Trad. Barrento, J. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 9789723711646.
- Berkson, B. (1990) "Foreword". In Solnit, R.. *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*. San Francisco: City Lights Books. p. ii-vi ISBN: 9780872862548.
- Berkson, B. (2003) "Without *The Rose*: DeFeo in *Sixteen Americans*". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, p. 43-55. ISBN: 0520233557.
- Bishop, C. (2005) *Installation Art*. London, Tate Publishing. ISBN: 1-85437-518-0.
- Bishop, C. (2013) *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. London: Köln Koenig Books. ISBN: 9783863353643.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso. ISBN: 1844676900.
- Bradnock, Lucy (2010) "Avant-garde Antics: The Art of Display in Postwar Los Angeles". *The Getty Research Institute*. [Consult. 2018-10-31]. Disponível em: <URL: http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/antics/index.html>.
- Brechin, G. (1988) "Pecuniary Emulation: The Role of Tycoons in Imperial City-Building". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 101-114. ISBN:9780872863354.
- Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. (1998) *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. ISBN:9780872863354.
- Buci-Glucksmann, C. (1984) *La Raison Baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éd. Galiléé. ISBN: 2-7186-0269-4.
- Carlsson, C. (1988) "The Progress Club: 1934 and Class Memory". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 67-87. ISBN:9780872863354.
- Castello-lobes, G. (2004) *Reflexões sobre Fotografia*. Lisboa: Assírio&Alvim. ISBN: 9789723708950.
- Charters, A. (2001) *Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation?*. London: Penguin Books. ISBN: 0141001518.

Chretien, T.(1997) “The Communist Party, the Unions, and the San Francisco General Strike” *International Socialist Review*. [Consult. 2018-10-31]. Disponível em: <URL: <https://isreview.org/issue/84/communist-party-unions-and-san-francisco-general-strike>>.

Christensen, J. (1988) “The Silver Legacy: San Francisco and the Comstock Lode”. In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 89-99. ISBN:9780872863354.

Clark, T. J. (1982) *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames & Hudson. ISBN: 050027245X.

Clay, S. e Phillips, R. (1998) “A Little History of the Mimeograph Revolution”. in *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in Writing, 1960-1980: A Sourcebook of Information*. Granary Books and New York Public Library. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: <http://www.granarybooks.com/books/clay/clay4.html#2>>.

Conner, B.(1974) “Oral history interview with Bruce Conner, 1974 March 29.” *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, p.14. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212117>.

Conner, B. (1999). *2000 BC: the Bruce Conner Story Part II: [exhibition, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., October 9, 1999-January 2, 2000...Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., October 1, 2000-January 14, 2001]*. 1.ªed. Minneapolis: Walker Art Center. ISBN: 0-935640-61-4.

Cruzeiro, C. (2014) *Arte e Realidade Aproximação, Diluição e Simbiose no Século XX*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Delfiner, J. (2015) “The Art of California Counter-Culture in the 1950s”. *Perspective* [Online]. Vol 2. ISSN: 2269-7721. [Consult. 2018-10-02]. Disponível em: <URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5976>>.

Debord, G. (2012) *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona. ISBN: 9789726082224.

Detterer, G. e Nannucci, M. (2011) *Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s & 1970s*. Zürich: Jrp Ringier. ISBN: 9783037641910.

Drohojowska-Philp, H. (2011) *Rebels In Paradise: The Los Angeles Art Scene and the 1960s*. Nova Iorque: Henry Holt and Company. ISBN:0805088369.

Duncan, M., McKenna, K. e Berman, W. (2005) *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*. New York: D.P.P./Distributed Art Publishers. ISBN: 1933045108.

Forsgren, F. (2009) “Jay De Feo's Forgotten Roses: The Wise and Foolish Virgins.” *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*. ISSN: 0023-3609. Vol. 78, N°3, p.131–141.

Fried, M. (2002) “Arte e Objectidade.” *Arte e Ensaios - Revista do Mestrado em História da Arte* EBA, ISSN: 1516-1692. p.134—147.

Green, J. e Levy, L. (2003) *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520233557.

Greenberg, C. (1965) “American Type Painting”. In *Art and Culture*. Boston, Beacon Press. ISBN: 9780807066812. Greenberg, C. (1993) “After Abstract Expressionism”. In *The collected essays and criticism. Vol. 4, Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Chicago: Univ. of Chicago Press. ISBN: 0226306208.

Grenier, C. (2006) *Los Angeles, 1955-1985: Birth of an Art Capital*. Paris: Centre Pompidou. ISBN: 2755701501.

Guilbaut, S. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: Univ. of Chicago P. ISBN: 0226310388.

Hackman, W. (2015) *Out of Sight - The Los Angeles Art Scene of the Sixties*. New York: Other Press. ISBN: 9781590514115.

Hage, E. (2017) "Bay Area Dadazines and Punk Zines in 1970s San Francisco: Interactive, Ephemeral, Live". *American Periodicals: A Journal of History & Criticism*. ISSN: 1548-4238. Vol. 27, Nº 2, p.180–205.

Harris, J. (1991) "Nationalizing Art: The Community Art Centre Programme of the Federal Art Project 1935-1943". *Art History*. ISSN:1467-8365, Vol. 14, Nº 2, p. 250-269.

Hatch, K.(2009) "It has to do with the Theater": Bruce Conner's Ratbastards". *October*. ISSN: 1536-013X. Vol. 127, p. 109–132.

Heidegger, M. (1977) *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Costa, M. C. Lisboa Ed. 70. ISBN: 9789724413792

Holmes, J. C. (1952) "This Is The Beat Generation". *The New York Times Magazine*. [Consult. 2018-10-02]. Disponível em: <URL: <http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/learning/pdf/2010/19521116beatgen.pdf>>.

Hopps, W. (2003) "Think of Jay DeFeo Dancing to Count Basie Playing "One O'Clock Jump". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, pp. 39-42. ISBN: 0520233557.

Hulst, T. (2007) "The Leo Castelli Gallery". *Archives of American Art Journal*. E-ISSN: 2327-0667. Vol. 46, Nº 3/4, p. 14-27.

Jarnot, L. (2012) *Robert Duncan: the Ambassador From Venus: A Biography*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 9780520234161.

Keyes, D., Stern, J. e Landauer, S. (1996) *California impressionists*. Athens, Ga.: The Museum of Art. ISBN: 0915977222.

Knabb, K. (1990) *The Relevance of Rexroth*. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets. ISBN: 978-0939682027.

Knabb, K. (ed.) (2006) *Situationist International Anthology. Rev. and expanded ed.* Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets. ISBN: 9780939682041.

Landauer, S. (1996) *The San Francisco School of Abstract Expressionism*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520086104.

Landauer, S. (2006) "An Overview Countering Cultures: The California Context". In Selz, P. (2006) *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*. University of California Press and San Jose Museum of Art. pp.1-27. ISBN: 978-0520240537.

Landauer, Susan. (2017) *Of Dogs and Other People: The Art of Roy De Forest*. University of California Press. ISBN 978-0-520-29220-8.

Lee, A. W. (1988) "Another View of Chinatown: Yun Gee and the Chinese Revolutionary Artist's Club". In In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 163-182. ISBN:9780872863354.

Leshne, C. (2006) "The Film & Photo League of San Francisco". *Film History: An International Journal*. ISSN: 0892-2160. Vol. 18, Nº 4, p.361–373.

Lippard, L. (1997) *Six years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520210131.

Lippard, Lucy R. (1971) "The Dematerialization of Art". In. *Changing Essays in Art Criticism*. New York: EP Dutton, pp. 255-76. ISBN: 0525079424.

Lippard, L. (2003) "Transplanting the Rose". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, pp. 55-65. ISBN: 0520233557.

Lowndes, S. (2016) *The DIY Movement in Art, Music and Publishing: Subjugated Knowledges*. New York: Routledge. ISBN: 9781138840751.

MacAdams, L. (2001) *Birth of the Cool: Beat, Bebop & the American Avant-Garde*. New York: Scribner. ISBN: 0743207785.

Material Bruto. Direção: Ricardo Alves Jr. [Registo vídeo]. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: <https://vimeo.com/25416534>>.

Matt, G. e Steffen, B. (2010) *Bruce Conner: the 70's*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst. ISBN: 9783869841601.

Maynard, J. A. (1991) *Venice West: The Beat Generation in Southern California*. New Brunswick: Rutgers University Press. ISBN: 0-8135-1653-6.

Melville, Herman (1990). *Bartleby; and, Benito Cereno*. New York: Dover Publications. ISBN: 0-486-26473-4.

Meltzer, D. (2001). *San Francisco Beat: Talking with the Poets*. San Francisco: City Lights Publishers. ISBN: 9780872863798.

Miller, D. (1959). *Sixteen Americans*. New York: Museum of Modern Art. Doubleday. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2877_300062200.pdf>.

Morris, A. (2005) "The cultural geographies of Abstract Expressionism: Painters, Critics, Dealers and the Production of an Atlantic Art". *Social & Cultural Geography*. ISSN: 1464-9365. Vol. 6, Nº 3, p. 421-437.

Normand, L. e Winch, A. (2013) *Encountering Buddhism in Twentieth-Century British and American Literature*. London: Bloomsbury. ISBN: 9781441184764.

O'Doherty, B. (1999) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. London, England, University of California Press. ISBN: 0-520-22040-4.

Peters, N. (1998) "The Beat Generation and San Francisco's Culture of Dissent". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 199-216. ISBN: 9780872863354.

Plagens, P. (2006) "The Scene Changes: New York Art in the Postwar Decades." *New England Review* (1990-). ISSN: 10531297, Vol. 27, Nº. 2, p. 37-42.

Prather, M. (2003) "Foreword: Beside *The Rose*: DeFeo's Work at the Whitney Museum". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, (s.p.). ISBN: 0520233557.

Rexroth, K. (1974) *Communalism: From its Origins to the Twentieth Century*. London, Seabury Press. ISBN: 0720602149.

Rexroth, K. (1991) *An Autobiographical Novel*. New Directions. ISBN: 978-0811211796. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: URL: <<http://www.bopsecrets.org/rexroth/autobio/index.htm>>.

Rivenc, R. (2016) *Made in Los Angeles: Materials, Processes, and the Birth of West Coast Minimalism*. Getty Conservation Institute. ISBN: 9781606064658.

Robson, D. (1988) "The Avant-Garde and the On-Guard: Some Influences on the Potential Market for the First Generation Abstract Expressionists in the 1940s and Early 1950s." *Art Journal*. ISSN: 0004-3249: Vol. 47, Nº 3, *New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism*, p. 215-221. Rosati, L. e Staniszewski, M. (2012) *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*. Cambridge: MIT Press. ISBN: 9780262017961.

Rose, B. (1966) "Los Angeles: The Second City." *Art in America*. ISSN: 0004-3214. Vol. 54, p.110-15.

Rosenberg, H. (1952) "The American Action Painters." *Artnews*. ISSN: 0004-3273, Nº 1.

Roszak, T. (1995) *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Berkeley: Univ. of California Press. ISBN: 0520201221.

San Francisco's Wild History Groove - Underground Artists and Poets from the California Beat Era (2011). [Registo vídeo]. Dir. Mary Kerr. EUA: 1 disco (DVD).

Schrank, S. (2008) *Art and the City: Civic Imagination and Cultural Authority in Los Angeles*. University of Pennsylvania Press.

Selz, P. (2006) *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*. University of California Press and San Jose Museum of Art. ISBN: 978-0520240537.

Shapiro, D. & Shapiro, C. (1990) *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 0521364930.

Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. New York: The Museum of Modern Art.

Smith, R. C. (1995) *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520085175.

Smith, R. C. (2003) "Vectors of Emergence, Lines of Descent". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, p.127-148. ISBN: 0520233557.

Smith, R. C. (2007) "Postwar Modern Art and California's Progressive Legacies," *Rethinking History*. ISSN: 13642529. Vol. 11, Nº 1, March, p. 103 – 123.

Smith, H. (2011) "The Art Culture of the New Deal in the San Francisco Bay Area". *FoundSF*. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: http://www.foundsf.org/index.php?title=New_Deal_Artists_and_Programs_During_the_Depression>.

Solnit, R. (1990) *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*. San Francisco: City Lights Books. ISBN: 9780872862548.

Solnit, R. (2001) 'Hollow City' *Utne* [Consult. 2018-10-29]. Disponível em: <URL: <https://www.utne.com/community/hollow-city>>.

Solnit, R. (2009) *A Paradise Built in Hell: the Extraordinary Communities that Arise in Disaster*. New York, N.Y.: Viking. ISBN: 9780670021079.

Spencer, A. (2005) *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*. London: Marion Boyars. ISBN: 9780714531057.

Catherine S. (2015) 'Coral and Lichen, Brains and Bowels: Jay DeFeo's Hybrid Abstraction'. *Tate Papers*. ISSN: 1753-9854. Vol. 23. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/coral-and-lichen-brains-and-bowels-jay-defeos-hybrid-abstraction>>.

Starr, S. L. (1988) *Lost and Found in California: Four Decades of Assemblage Art, July 16 to September 7, 1988: an Exhibition*. Santa Monica, Calif.: James Corcoran Gallery. ISBN: 0962069302.

Stimson, B. e Sholette, G. (2007) *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. ISBN: 9780816644612.

The Beach - San Francisco's North Beach in the 50s (1995) Direção: Mary Kerr. [Registo vídeo]. EUA: 1 disco (DVD).

The Cool School, Story of the Ferus Gallery and the early days of the LA art scene (2008). Direção: Morgan Mellville. [vídeo online] [Consult. 2018-10-31]. Disponível em: <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=hEmmDOpL2NQ>>.

Traquino, M. (2010) *A Construção do Lugar Pela Arte Contemporânea*. Lisboa: Húmus. ISBN: 9789898139320.

Venice West and the LA Scene - Untold story of the California Beat Era (2011) Direção: Mary Kerr. [Registo vídeo]. EUA: 1 disco (DVD).

Villa, E. (1992) "Support The Revolution" in Tjan, R. (org) *Wallace Berman Support the Revolution*. Amsterdam: Institute Of Contemporary Art. ISBN: 978-9080096837.

Walker, R. A. (1988) "An Appetite For The City". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 1-19. ISBN:9780872863354.

Walker, R. A. (2014) "At the Crossroads: Defining California Through the Global Economy". In Deverell, W. F. & Igler, D. (ed.) *A Companion to California History*. Wiley-Blackwell. pp 75-96. ISBN: 9781405161831

Yau, J. (2018) "Jay DeFeo and the Anarchic Spirit of Surrealism". *Hyperallergic*. [Consult. 2018-10-02]. Disponível em: <URL: <https://hyperallergic.com/436513/outrageous-fortune-jay-defeo-and-surrealism-mitchell-innes-and-nash-2018/>>.

Zakheim, M. (1998) "Pan-American Unity - Historical Essay". *FoundSF*. [Consult. 2018-11-11]. Disponível em: <URL:http://www.foundsf.org/index.php?title=Pan-American_Unty>.